



الكتاب الأول

تفكيك الرواية

فتحى أبو ربيعة

لغة

المجلس الأعلى للثقافة



تفكيك الرواية

— فتحى أبو رفيعه .

لجنة الكتاب الأول

إبراهيم فتحى (مقررًا)

إبراهيم عبد المجيد

حسين حمودة

خيرى شلبى

عبد العال الحمامصى

كمال رمزى

مجدى توفيق

محمد رجاء عيد

محمد عبده محجوب

محمد كشيك

مهدى بندق

يسرى حسان

مدير التحرير / منتصر القفاش

إخراج فنى / هشام نوار

التصميم الأساسى للغلاف محيى الدين اللباد + أحمد اللباد

تفكيك الرواية

«رؤية نقدية في أشكال الرواية المعاصرة»

فتحى أبو ربيعة



٢٠٠٠

الرواية والنقد و"الواقع"

تؤكد لنا المراجعة المدققة للإنتاج الإبداعي الأدبي الآن - سواء في مصر أو فيما يمكن ملاحقة إنتاجاته من أنحاء العالم ولو بمعرفة العناوين وحدها - تؤكد لنا هذه المراجعة أن الإبداع الروائي يحتل المكانة الأولى في هذا الإنتاج، ليس فقط من ناحية كميته، وإنما - أساسا - من حيث "احتوائه" على غالبية القضايا والظواهر والتيارات التي يشهدها "عصرنا".. في تدافعاتها وتفاعلاتها، وحتى في عودتها - أحيانا كثيرة إلى التششت - أو التفكك - ثم عودتها - مرة أخرى إلى التفاعل والتدافع في تموجات وفي تركيبات لا تتي تتجدد وتتغير جلودها (ودلالاتها) بإيقاع شديد التسارع وبالغ التعقيد..

الرواية - في عدد - لا يمكن حصره بسهولة في مثل هذا التقديم - من الأساليب والقوالب والتراكيب - هي "النوع الأدبي" الأقدر - ليس فقط على احتواء قضايا وظواهر وتيارات هذا العصر الموار بالتغير - اجتماعيا وجغرافيا وسياسيا وفكريا - في كل ثقافات العالم دون استثناء - وفي كل الاتجاهات المحتملة للتغير. وإنما هي - أيضا - النوع الأكبر قدرة على "التشكل" بواسطة اللغة (الرئيسية/ الطبيعية من لغات التعبير الإنساني: للغة التي تجمع بين الكلام والكتابة، بين التفكير المنطقي والخيالي، وبين الإثشاء والتصور، وبين

التجريد والتجسيد).

إن "تشكلات" النوع الروائي (النصوص؟) وقدرته على استيعاب الواقع (إذا استخدمنا هذا المصطلح القديم المبين) هما ما بجلى للقارئ أن المؤلف - الأستاذ فتحى أبو ربيعة - وهو نفسه قاص مجد قدير ومرهف - قد استجاب بوعى لهما، أو لنقل إنه استجاب لندائهما القوى المسموع، لكى يقوم بأحد أكثر واجبات العملية النقدية أهمية: واجب "تفكيك الرواية" من ناحية، بعد أن يختار الروايات (النصوص) - من ناحية أخرى - التى رآها أكثر من غيرها - فى حينها قدرة على التشكل المتوائمة مع تشكلات "الوقع" المصرى المتدفق بالقضايا والظواهر والتغيرات (بالتغيرات) وأكثر من غيرها قدرة على كل من احتواء تلك المتغيرات والإفصاح عن رؤى أكثر من غيرها نضجا، وأكثر تحملا لمسئولية الإبداع الأصيل، وأكثر استشرافا لآفاق من المعنى فى ذلك الواقع المتغير، وفى "خيال/ فكر) كل مبدع، وفى "خيال/ فكر) الناقد ذاته..

الاختيار النقدى يأتى أولاً، تتلوه القراءة الكاشفة لكل من علاقات عناصر "النص" ودلالاته الكلية (دلالته المترابطة، المشتتة فى "أركان" النص وجوانبه، ولكنها/ الموحدة فى بنيته العامة، فى الوقت نفسه) ..

غير أنى أود لو ألقت انتباه القارئ إلى علامتين فى هذا الكتاب: أولهما هى المتعلقة بـ "ترتيب" فصول الكتاب: الذى

التزم بالترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين، وفي اعتقادي أن هذا الالتزام يعكس إدراكا ناضجا من جانب فتحى أبو ربيعة لطبيعة كل من: "الواقع" الذى تتعامل معه النصوص الروائية المختارة والنصوص النقدية بالتالى التى يحتويها الكتاب: إنه واقع متعدد الوجوه، ربما بلا نهاية، يستكشف كل نص روائى وجهها واحدا منها، وليست هناك وسيلة - ولا "منهج" تستطيع أو يستطيع أن يشير إلى أحدها (أحد هذه الوجوه) قائلا إنه الوجه الأول، أو أنه البداية الصحيحة الصالحة لأن تكون "الباب" المؤدى إلى عالم - كل عالم - هذا الواقع المتعدد الوجوه والأبواب، فلا بد - بالتالى من ترتيب يتيح لبنية الكتاب (النص النقدى) أن تتعدد أبوابها - أيضا - وأن تتعدد "بداياتها" تماما مثلما هو "الواقع" الملم، ومثلما هى النصوص الروائية المختارة ذاتها..

أما العلامة الثانية، فتتعلق بكل من عنوان الكتاب (تفكيك الرواية)... ومنهج "التفكيك".. ودون دخول فى تفاصيل بعيدة عن مثل هذا التقديم، نكتفى بقول إن "التفكيك" الذى يعتمد على فتحى أبو ربيعة فى نصه النقدى المبين، ليس هو المنهج التفكيكى الذى يبشر به مفكرون ونقاد كبار فى الغرب الآن.. إنما يقدم فتحى أبو ربيعة أسلوبه الخاص فى تفكيك النص الروائى، وهو أسلوب قوامه هو تقديم تحليلات دلالية/بنائية تمهد للقارئ (هل أقول: إنها تساعد القارئ) أن يبحر فى عوالم ستة عشر "نصا" روائيا لعشرة من الروائيين المصريين الكبار ينتمون إلى ثلاثة أجيال متتابعة ومتزامنة.. ولكنهم - جميعا -

يخوضون تجربة احتواء واقعنا الموار بالتغير - في حاضره
ومستقبله وفي - حتى - إعادة سرد وتركيب ماضيه،
وإدراكه..

إن النص النقدي الذي كتبته فتحى أبو ربيعة، نص يسعى
لتوسيع أفق قراءة النص الروائي، باستكشاف ما عناه كل
مؤلف من "دلالة" .. دون أن يسعى - كما يسعى أصحاب منهج
التفكيك "المذهبي" في الغرب - إلى إزاحة المؤلف أو "قتله"،
أى دون أن يزيح النص الروائي ورؤية صاحبه، لمصلحة
النص النقدي ومنهج صاحبه.. ولذلك فإننى مقتنع بإمكانية أن
يصاحب هذا الكتاب (النص) الكتب التى كتب عنها واستكشفها،
وأن يرتبط به القارئ فى ذات القراءة والمكان!..

سامى خشبة

تقديم

فى مقالـه الشهير "موت المؤلف" يزعم المفكر والناقد الفرنسى الشهير رولان بارث أن علاقة المؤلف بالنص تنتهى فور الانتهاء منه، ويكتسب النص استقلاليته وحصانته وتحرره. ثم يذهب إلى القول بأن غياب المؤلف "يجعل من فك طلاسم النص عملية لا طائل من ورائها". وكان هذا المقال نقطة تحول فى فكر بارث من البنيوية إلى ما بعد البنيوية التى اتخذت من "تفكيك" النص وسيلة لقراءته وكشف مكنوناته. وتقول الناقدة بربارا جونسون "إن التفكيك ليس صنوا للتدمير، بل هو أقرب إلى المعنى الأصلى لمفهوم "التحليل" أو إعادة الشيء إلى عناصره الأساسية. ولذلك، فإن تفكيك النص إنما يصدر عن محاولة متأنية للتعرف على القوى المتصارعة لدلالات النص". ويعتبر ج. أ. كادون أن القراءة التفكيكية للنص يمكن أن تسفر عن قراءة مخالفة تماما لظاهر ما يقوله النص، وأن تضفي عليه تعددية فى مدلولاته. أما جاك ديريدا، رائد التفكيكية الأشهر، فيرى أن مهمة القراءة التفكيكية هي تقريب غير المرئي ووضعها فى حدود الرؤية.

وفى هذه المقالات محاولة لقراءة مجموعة من الأعمال الروائية الهامة من حيث الموضوع والشكل الروائي. ومع أن التقسيم الأصلى لفصول الكتاب كان على أساس ترتيب نشرها لأول مرة فى الصحف والدوريات العربية، فقد أعيد هذا

الترتيب على أساس "أشكال الرواية" من حيث كونها روايات تاريخية أو معرفية أو حسية أو أنثروبولوجية أو غير ذلك، ثم أعيد ترتيبها مرة أخرى على أساس الترتيب الأبجدي لأسماء المؤلفين، وإن احتفظت عناوين المقالات بالفكرة الأساسية عن شكل الرواية.

ف . أ

”طيور العنبر”

لـ ابراهيم عبد المجيد

أبطال محبطون ومدينة تطلع ثوبها الهليني

"إن الذين ينسون أخطاء الماضي محكوم عليهم بتكرارها". هذه العبارة المنسوبة إلى الفيلسوف الأمريكي (الإسباني الأصل) جورج سانتايانا (١٨٦٣-١٩٥٢)، تعيدها إلى الذاكرة رواية إبراهيم عبد المجيد الأخيرة "طيور العنبر" (روايات الهلال، يناير/كانون ثان ٢٠٠٠). وقد رأى سانتايانا، الذي أصبح من أساتذة الفلسفة المرموقين في جامعة هارفارد، أن التقدم لا يعتمد على التغيير بقدر ما يعتمد على الاحتفاظ بالذاكرة والوعي. ومن هنا أهمية الأعمال التاريخية والأدبية التي تذكر بأخطاء الماضي وعبره. وفي "طيور العنبر"، ينضم عبد المجيد إلى نجيب محفوظ وجميل عطية إبراهيم وصنع الله إبراهيم، وغيرهم في ما قدموه من معالجات حادة وصريحة لأخطاء وتجاوزات ارتكبتها الثوار ودفع ثمنها الفقراء البسطاء الذين كانت الثورة حلمهم.

وقد أثارت الرواية في النفس أشجانا تاريخية تستعصي على النسيان عن بعض التجاوزات التي صاحبت ثورة يوليو ١٩٥٢ في مصر من قبيل الأخذ بالشبهات والاعتقالات العشوائية للمواطنين من مختلف المشارب. ونقرأ على لسان الراوي: "وهكذا يكون النظام الحاكم في مصر قد اعتقل أهم

القوى الوطنية المصرية، فالإخوان المسلمون لا يزالون في المعتقلات، وسينضم إليهم اليساريون، ولن يبقى إلا عملاء النظام الذي يتحدث عن الديمقراطية كل يوم، ويسجن البلاد والعباد" (ص ٢٥٥).

ومن بين الشخصيات العديدة التي تحفل بها الرواية، ستعلق بذاكرة القارئ شخصية نوال الممرضة ذات الصوت الجميل التي كان الطبيب يصر على جعلها تغني بينما هو يجري العمليات الجراحية، حتى أطلق عليها اسم مطربة العمليات. ولمجرد الاشتباه في علاقتها بالدكتور أحمد "اليساري"، فقد طورت نوال واضطهدت وأسيئت معاملتها واعتقلت بلا محاكمة ولم يعرف أحد إليها سبيلا. وحينما وجه والدها شكوى إلى الرئيس عبد الناصر شخصيا، تلقفته زبانية المباحث. وفي مشهد بالغ الإيجاز والتأثير عبر عبد المجيد عن محنة نوال وأبيها، وعن كابوس دولة المخابرات (التي أعلن عبد الناصر عن زوالها في أعقاب نكسة ٦٧). وحتى بعد عدم ثبوت أي تهمة على نوال فقد ظلت مطاردة ووضعت العراقيل أمام هدفها المأمول في احتراف الغناء. وكان نموذج نوال هو أحد نماذج البسطاء والفقراء الذين تناولتهم الرواية والذين دفعوا ثمن تجاوزات الثورة سجنا واعتقالا ومرضا.

تتناول "طيور العنبر" ما يمكن تسميته بالتاريخ الاجتماعي أو الشفوي لمدينة الإسكندرية. وتعد الرواية

استمرارا لنفس الموضوع والتكنيك الروائيين اللذين استخدمهما المؤلف في روايته السابقة "لا أحد ينام في الإسكندرية". وهذا يجعل المقارنة بين هذين العاملين أمرا لا مفر منه. فقد تناولت "لا أحد ينام في الإسكندرية" تاريخ المدينة خلال الحرب العالمية الثانية، وكانت بحق درة استحققت عن جدارة الفوز بجائزة أحسن رواية في معرض القاهرة الدولي للكتاب عام ١٩٩٧. أما رواية "طيور العنبر" فتتناول تاريخ المدينة غداة إعلان تأميم قناة السويس وما ترتب على ذلك من عدوان على مصر عام ١٩٥٦ بما كان له من آثار على المدينة، وبالذات خروج الأجانب والمصالح الأجنبية، وما أحدثه هذا التغيير المفاجئ في التركيب الديمغرافي والاجتماعي للمدينة وما صاحب ذلك من سياسات للدولة من تأثير على أهل المدينة.

وفي حين تستمد "لا أحد ينام في الإسكندرية" قوتها من قوة عناصرها، أي موضوعها وشخصياتها والمرحلة التي تتناولها، فإن "طيور العنبر" تستمد قوتها من ضعف هذه العناصر. فبالنسبة إلى الموضوع، تناولت الرواية الأولى فترة بالغة الأهمية من تاريخ المدينة بل وتاريخ العالم، وركزت على دورها الإيجابي في التصدي للغارات الأجنبية في الحرب العالمية الثانية. أما دور المدينة في "طيور العنبر" فهو دور سلبي وغير فاعل، ويمكن وصفه في أحسن الحالات بأنه مجرد رد فعل على الأحداث التي واجهتها المدينة في المرحلة التي تتناولها الرواية مثل العدوان الثلاثي، التأميم، خروج الأجانب،

فقد المدينة لجانب هام من جوانب شخصيتها، وهو جانب التنوع الحضاري الذي كانت تنسم به إلى أن خرج منها الأجانب بالآلاف في أعقاب العدوان. واقترن بذلك الجانب السلبي بعض الممارسات (السلبية أيضا) من جانب السلطة، مثل عمليات الاعتقال العشوائية وقمع الحريات والتخويف.

وبالنسبة إلى الشخصيات فقد ضمت "لا أحد ينام في الإسكندرية" عددا من الشخصيات التي تحمل صفات الأبطال الروائيين، وبالأذات شخصية مجد الدين، البطل الأساسي في الرواية، الفلاح الذي يهجر قريته، راضيا، حقنا للدماء، الشخص المسالم الطيب المتدين بلا تعصب، والمغترب الذي يهجر قريته وأسرته التماسا للرزق. أما شخصيات "طيور العنبر" فهي من الشخصيات التي يمكن وصفها بالأبطال السلبيين أو اللأبطال. وشخصية البطل السلبي هي شخصية تعوزها صفات البطل العادي مثل الذكاء وقوة الشخصية والاستقامة الأخلاقية ورجاحة العقل. ورغم العيوب التي تشوب هذه الشخصية السلبية فهي دائما صادقة مع نفسها، وتظهر في بعض الأحيان، وعلى غير توقع، قدرة فائقة على مواجهة الصدمات ورباطة الجأش. وتستمد هذه الشخصيات قوتها من ضعفها وعجزها اللذين يتحولان في الوقت المناسب إلى قدرة وصلابة وشعور مكثف بالكرامة والرغبة في تحقيق الذات. وهي شخصيات تحفل بها حارات نجيب محفوظ وروايات جوجول وقلوبير وديستوفسكي.

وسنجد في "طيور العنبر" الكثير من هذه الشخصيات الهامشية التي أصبحت أكثر تهميشا بفعل المرحلة التي تناولتها الرواية: فلفل مطحون، صاحب محل البهارات، سلامة الغلق، صاحب المقهى، فريد الذي لا يعرف من الغناء سوى "ياريتي طير ونا أطير حواليك" (لا يتقدم عن هذه الشطرة أبدا)، وعيد، الفتى الجميل المحيا الذي يهوى مغازلة النسوة بمجرد البحلة بصورة بلهاء في عيونهن، والذي لا يعرف من سورة للفاحة سوى: "بسم الله الرحمن الرحيم، الحمد لله رب العالمين، ولا الضالين، آمين، صدق الله العظيم"، ومحمود كلاكيت، كومبارس السينما الذي يطمح إلى إخراج فيلم سينمائي لمجرد أنه ظهر في لقطة واحدة في فيلم حسن الإمام "لك يوم يا ظالم"، وحبشي الذي يجمع اللقطاء من على شاطئ ترعة المحمودية ويربيهم، كأبنائه، في عشته المتواضعة مع زوجته "بدره": "إنها خطايا المدينة يا "بدره" يقذفونها علينا"، هكذا يبرر لها الموقف. يفتح حياة حبشي وبدره مراكبي (ملاح) يدعى رباني، وهو شخصية راسبوتينية يتمكن من إغواء بدره التي تهرب معه تاركة حبشي وسط لقطائه والذي لا يلبث أن يتزوج من امرأة أخرى تهوى غواية المراهقين بالاستحمام عارية في الترعة.

ومن أهم هذه الشخصيات شخصية سليمان الذي يمكن اعتباره الشخص الوحيد الذي تنطبق عليه صفة المثقف في هذه الرواية. لكنه أيضا، شأنه شأن معظم شخصيات الرواية، شخصية باهتة رومانسية غير فاعلة، ويحلم بكتابة رواية،

وأحيانا يتفاعل مع القارئ فيحكي له أين وصل به هذا الجهد، ولكن الأهم من ذلك هو أن هذا المثقف يصاب بالعمى المؤقت في وقت الأزمات، بالذات عند كل امتحان دراسي، فهل هي صورة مجازية عن رؤية المؤلف لدور المثقف، أم أنها رؤية تتفق وواقع الحال بالنسبة لكل شخصيات الرواية، وبالذات "أهل المساكن"، الذين يعيشون حياتهم الهادئة على شاطئ ترعة المحمودية: "العجيب في أولاد المساكن أنهم دائما مبسوطون لا يعرفون الحزن أبدا (ص ٢٨٣)، وأيضا: "أهل المساكن غلبة، وربما لا يعرفون حتى الآن أن الإنجليز خرجوا من البلاد (ص ٣٥٠). هذه الترعة هي شريان المياه العذبة الرئيسي الذي يربط مدينة الإسكندرية المطلة على شاطئ البحر الأبيض المتوسط بنيل مصر. وهذا الواقع المكاني للعالم الذي تصوره "طيور العنبر" هو في المقام الأول صورة مصغرة لواقع أشمل للحياة على أرض الوطن، وهو أيضا تعبير حقيقي وصائق عن خصوصية مدينة الإسكندرية وبالذات في المرحلة التي تناولتها الرواية حيث كانت المدينة بوتقة تضم العديد من جنسيات العالم.

إن هذه الخصوصية القائمة على التنوع الحضاري والثقافي والتسامح الديني وروح التكافل الاجتماعي هي الموضوع الرئيسي الذي تنصب عليه الرواية. ولذلك فإن القارئ يجد نفسه على الفور في خضم علاقات أطرافها سكندريون وأجانب: يعيشون حياة واحدة، ويتعاملون كأصدقاء

وأحبة وجيران. ومن خلال الثنائيات العاطفية بين شخصيات العربي و "كاتينا" اليونانية، وسليمان و "جين بانكروفت" الانجليزية، وخير الدين وخطيبته "الجوني"، وأيضا من خلال إبراز الطابع المتنوع لأهل المدينة والمودة التي تربطهم على اختلاف جنسياتهم ودياناتهم، فإن "طيور العنبر" صورت بصدق المحنة التي تعرضت لها هذه الخصوصية السكندرية بعد الخروج الجماعي للأجانب في أعقاب حرب ٥٦. وكانت الإسكندرية تربة خصبة لهذا التزاوج لكن كل هذه العلاقات انفصمت بقسوة مع التطورات السياسية للمرحلة.

ماذا إذن عن الطيور؟ طيور العنبر التي تحمل الرواية اسمها؟ يقول الراوي:

"في جدودي مجانين من نوع خاص، أحدهم كان مجنون العنبر. أمضى حياته كلها بين عمان وزنبار يتاجر في العنبر. كان لديه أحسن فريق من الغواصين يأتون له بالعنبر من أعماق المحيط الهندي. سمع يوما أن هناك عنبرا قيما يقوم بإفرازه طائر خرافي في جزر الملديف، فذهب إلى جزر الملديف وبنى بيتا هناك وبحث عن الطائر الخرافي لكنه لم يصل إلى شيء حتى جاء صباح سمع فيه دويا في الفضاء وصوت ضربات جبارة كأنها طبول من فوق الجبال. تطلع من شرفة البيت فرآها، الرياح الأربع، قادمة إلى البيت. كان قصرا في الحقيقة عاليا قويا. واقتلعت الريح القصر ومشت به

أمامها في الفضاء. تركته واقفا وحده وحملت القصر سليما كما هو من حوله، وارتفعت به إلى الفضاء. لم تعده مرة أخرى. ظل جدي هذا واقفا يوما كاملا في العراء، لا أحد يمر به ولا أحد يراه. وفي المساء مشي حزينا إلى الشاطئ فوجد زورقا في انتظاره، حمله إلى سفينة حملته إلى عمان، وانتهى صيادا للحيتان. حوت العنبر بالذات. لكنه مات في البحر قبل أن يصطاد حوتا واحدا.

هذه الحدوة البسيطة التي لم تستغرق سوق فقرة واحدة في هذا العمل الكبير هي فحوى هذا العمل برمته. فهي تعبير عن الرغبة في الإنجاز وعن الإحباط لعدم تحقيقه في نهاية المطاف حيث يموت الجد دون أن يصطاد حوتا واحدا. ولقد كان هذا المصير الذي لقيه جد الراوي "قلفل مطحون" هو نفس المصير الذي خيم على كل شخصيات الرواية المحبطين. وهي أيضا مجرد مثال على الأسلوب المجازي الذي يعتمد عليه المؤلف في التعبير عن الكثير من الأفكار التي تطرحها الرواية.

لكن "طيور العنبر" في تناولها لهذه المحنة فتحت أمام القارئ عالما حافلا بالشخصيات التي يشعر القارئ على الفور بانتمائه لها وتعاطفه معها. والرواية بحجمها الضخم نسبيا (٤٦٦ صفحة) تقدم بانوراма واسعة لعدد كبير من الشخصيات الوطنية والأجنبية التي عاشت تلك المحنة. كما تتضمن الرواية، عملا بالأسلوب الذي انتهجه المؤلف في "لا

أحد ينام في الإسكندرية"، العديد من النصوص الصحفية والإخبارية والأغاني التي تلقى الضوء على ظروف المرحلة. وأحيانا يشير المؤلف في ثانيا النص إلى لقطة، مثلا، تكون قد استرعت الانتباه في مرحلة ما، مثل: "جمال عبد الناصر يلعب الكرة الشراب مع أم كلثوم"، أو "خروشوف يجلس على حجر مارلين مونرو"، أو "كيلوت بريجيت باردو أحمر ومقطوع". وهي كلها محاولات تجريبية في الشكل السردي للرواية، وأبرزها مثلا، وهذا أمر ليس مألوفا في الروايات، أن تختتم الرواية بنوع من التتويه أو الإشارة إلى المراجع التي استند إليها المؤلف في عرض بعض أحداث الرواية.

وما بين ليلة وضحاها، خلعت المدينة ثوبها الهيليني، غادرها الأجانب بالآلاف، وتحولت أسماء شوارعها من هيلين وأثينا ومنيرفا وفيينوس إلى الياسمين والفل والزنبق، ومن كفافيس وبابادوبلو وهيرودوت إلى عمرو بن العاص وأبو عبدة ابن الجراح وسعد بن أبي وقاص، وتحولت شوارع أجاممنون وأخيل ورومولوس وفيلوكتيتس إلى خالد بن الوليد والمثنى بن حارثة الشيباني وموسى بن نصير وطارق بن زياد.

إن روح البهجة والفرحة والتلاقي والأمل في المستقبل التي ميزت نهاية "لا أحد ينام في الإسكندرية" حيث "صارت مدينة من فضة تسري فيها عروق من ذهب" تتطلع إلى

المستقبل، تتناقض بصورة صارخة مع نهاية "طيور العنبر" المعبرة عن صراع شخصيات الرواية مع إحباطاتها ومع واقع ملبد بالموت والفراق وفقد الاتجاه، وهو واقع صورته المؤلف في مقطوعة بعنوان "قصة سوربالية" تعبر عن الهلع الذي أصاب ركاب إحدى السفن الغارقة فراحوا يلقون بأنفسهم في الماء التماسا للنجاة، وهي حكاية رمزية جسدت ما يواجه المدينة وأهلها من مستقبل غامض ومجهول.

"طيور العنبر"، على طولها وتعدد شخصياتها وتنوعها، لا تشعر قارئها بأي ملل. وهي كنز من الحكايا التي يمكن أن تتسج منها عشرات الروايات. ولقد كانت براعة إبراهيم عبد المجيد أنه جمعها كلها في هذا النسيج الوحيد المتماسك، فخرجت كاللحن الأصيل الذي كلما استمعت إليه شدي إلى سماعه من جديد، وكلما استمعت إليه مرة أخرى كشف عن جوانب من القدرة والإبداع.

(مقتطف من طيور العنبر)

"وقف بهم بالانصراف فبان غيظ شديد على وجه الرجل الفولاذي، ثم صرخ فيه:

- اجلس مكانك ياروح أمك. هل تعرف ماذا فعلت يارجل ياتافه أنت؟ أزعجت رئيس البلاد من أجل بنتك التافهة الشرموطة.

كان الرجل الفولاذي قد وقف، وارتفع صوته فدخل عدد من المخبزين من أبواب لم يرها حمزة، بل لم يرههم وهم يدخلون، انشقت عنهم أرض الغرفة. وجد حمزة نفسه يقف مرعوبا يكاد يتلاشى.

صرخ الرجل الفولاذي وهو يشير إلى المخبزين أن يظلوا بعيدا:

- تريد ابنتك؟ ليس قبل أن تقول لي من نصحك بإرسال خطاب للرئيس، ومن هم الشيوعيون الذين يعملون في السكة الحديد، والشيوعيون الذين يعيشون في المساكن.

ضاع كل شيء يربطه بالحياة. أدرك أنه في محنة حقيقية. غريق يضرب بذراعيه في بحر متلاطم. لكنه تكلم بصوت لا يكاد يخرج من فمه:

- ياسعادة البية الناس في المساكن غلبة وربما لا يعرفون حتى الآن أن الإنجليز خرجوا من البلاد..

هنا كاد الضابط يضحك. حقا لقد كاد جسمه يهتز، لكنه تماسك وتحديث وإن بصراخ أقل بعد لحظات من الدهشة والصمت:

- وحياتكم؟ طيب. الآن سترى ماذا سنفعل بابنتك أمامك.

فتح باب ظهرت منه نوال في حالة إعياء تام ممسوكة

بيدي إثنين من المخبرين. تقدمت نحو أبيها لكنها سقطت على الأرض، وجرى هو إلى قدمي الرجل للفولاذي:
- أبوس رجلك. كله إلا بنتي. اقتلني أنا.
- خدوا أولاد القحبة ارموهم في الشارع."

"حريق الأفيطة"
لـ إدوار الخراط
نوستالجيا رومانسية عن جحود الأصدقاء وغربة الزمن

أقصى على نفس المرء من موت الصديق (الذي هو قدر ومكتوب) موت الصداقة نفسها (الذي هو فعل أو جرم إنساني) وخاصة حينما تكون هذه الصداقة من النوع الإستثنائي الذي يصوره لنا إدوار الخراط في "حريق الأخيلة".

تأخذ "حريق الأخيلة" شكل المذكرات أو السيرة الذاتية الأدبية. ولن يحتاج القريبون من إدوار الخراط أو الذين يعرفونه حتى عن بعد إلا قليلا من الخبرة بلعبة الكلمات المتقاطعة لكي يتعرفوا على الشخصيات الحقيقية التي تمثلها شخصيات الرواية لأن منهم من ذكر المؤلف إسمهم صراحة ومنهم من اختار له إسمًا "موزونا" أو "معكوسا" (بلغة الكلمات المتقاطعة). فالدكتور محمد عبد المتعال قدال، مثلا، "عمود الأخلاق المكين"، كما يصفه الخراط، يذكره جميع من كانت له صلة بكلية آداب الإسكندرية في أواخر الخمسينات وخلال الستينات، فهو أستاذ اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي النوبي الأصل، خريج جامعة جلاسجو. ولكن ربما لايعلم الكثيرون من تلاميذه بموته المفاجع على شريط ترام الإسكندرية إذ صدمه الترام وهو يعبر الشارع. "كان قد أصيب بالصمم. ولم يكن يضع سماعة. ولم يعرف كيف أتاه الموت." كامل الصاوي

الأرسقراطى الهىئة والسلوك والذى يموت محترقا فى سريره
بعد أن غلبته سنة من النوم وهو يدخن سىجاره. محمد حسن
عيد، أو محمد على زيد، علم الترجمة الدولى والشاعر
والمفكر. وغيرهم من أصدقاء الصبا والشباب فى إسكندرية
الأربعينات المشبوبة بالعاطفة والحماس.

لكن الشخصية المحورية التى أطلقت شرارة "حريق
الأخيلة" هى شخصية وفیق راقم (...)، صديق العمر وصنو
الروح الذى هانت عليه صداقة عريقة تركها تنبل فى قسوة.

"أقسم جسمى فى جسوم كثيرة" ..

وأزداد غنى بالقسمة. فى النشئت كمال. البدد يضمنى
إلى ذاتى.

أما شهوات الروح فهى غير مقسومة.
شهوات الروح تفح وتتلوى. ثعابين بين أنقاضها.
لاضربات السنين تقوى عليها، ولا قبيلات الحب البغضاء
الدامية،

ولا حريق الأخيلة.

فهل كان السبب هو اختلاف الراى بين الصديقين على
حال الوطن؟ وفیق، الصعیدی الذى أصبح الآن أوروبيا
مستغربا، لا يرى فى الوطن سوى "القمامة والذباب والإهمال

والرشوة.. الرثاءة والدكتاتورفة والفساد وتكمفم الأفواء، وقمع الحرفاء وخبث الناس". أما صدفقه ففرى أن "الناس فى مصر أكرم وأكثر أصالة ودفئا منهم فى أى مكان آخر.. وأنهم فى البفئة المناسبة ففدعون وفلفزمون وفففوقون.. وعبد الناصر فر وجه المجتمع وله أمجاد كثرفة".

ولنفرك الخرافة فكمف الحوار الذى دار فى بفف الصدفق فى إحدف ضوافى لنفن:

"قاطعنى باحتداد واحفدام صارخ عالى النبرة. وكانت فده فرفف بكأس الوفسكى فففرفرفج قفط الففج فىه وفرففم بزجاج الكأس. وففأة قالت شفروفف، بالفنكلزفة ففبعا، دافى، لماذا فففف الآن عن فلك الفلء؟ فرففه أفف من زمان، لاشأن لك بفؤلاء الناس. لافهم بفهم.

وففبعا حز فى نفسى كلامها عن "فلك الفلء" الذى كانت قد ولفف فىه، والذى دفن فىه ففها الصعفدى ناظر محطة صفط الملوك العففء. لماذا ففز فى كلامها..

فكرف إنه كان على وففق أن بفف فىها وفى أولافه الآفرفن حب "فلك الفلء"..

هكذا فكر الخرافة.

ولكن لا البنف ففظف حب الفلء القفم، ولا الأب ففظ

عهد الصداقة العتيد. وفترت العلاقة بين الصديقين كثيرا.

في لقاء مؤثر ومعبر جمع بين الصديقين في إحدى محطات الغربية الكثيرة، يحاول الخراط إلقاء حبل النجاة للصداقة الغارقة. دعا صديقه إلى فنجان قهوة في كافيتيريا الأمم المتحدة. "وجلسنا هناك في الدفء المريح وفي هدوء بعد الظهر، نطل على مياه الهدسون التي تجري باردة من وراء الزجاج [يقصد النهر الشرقي أو الإيست ريفر، ولعله يرد بـ "لازمته" الأثيرة: مش فاكرك، هوه أنا كان عقلي دفتري].

"الرياح تهب بالشجرة الوحيدة البعيدة على الجزيرة غير المأهولة، والصنادل تسري بلا صوت تحمل بضاعة مغطاة بالمشمع المندي اللامع." صورة مجازية معبرة عن صداقة فريدة في مهب الريح والصمت يكتنف الصديقين اللذين يكاد مابينهما من حب أن يتحول إلى بضاعة مغطاة بالمشمع المندي اللامع. لم يبق منها إلا بريق .

(لماذا - وما معنى - هذه الدموع النزرة التي تملأ عيني، بعد أكثر من نصف قرن؟ ياه! لأصدق طبعاً. لكن هذا الطفل الصبي النزق الغارق في الرومانتيكية، مازال هنا).

"لأياس من صداقة عريقة أحسها في نفسي غير زائلة. هاهي ذي تزول أمامي، لماذا؟" ويتساءل: "أليس ذلك كله محزنا قليلاً؟"

بل إنه محزن "كثيرا"، وهو يدري ذلك، لكنه لا يريد أن يفرض "عاطفيته" و"رومانسيته" على القارئ. إلا أن هذه العاطفية والرومانسية فرضتا نفسيهما تماما على النص. وكانت النتيجة كما يقول الخراط نفسه: "كتابة جديدة... لعلمي لأجرؤ أن أكتبها الآن خشية من عاطفتها المسرفة..". ولكن ما العيب في تصوير حالة هي بطبيعتها عاطفية إلى أبعد مدى، ورومانسية بأقوى ما يمكن للرومانسية أن تتخذ من أبعاد.

بعد هذا التساؤل المحزن يعود بنا المؤلف قرابة خمسين عاما ليلتقط خيطا مماثلا. "وكنّت في غباوة محبة قديمة أنظر إلى الصيف وفي نفسي أمنية رقيقة، أن يأتي الغروب الشمس وأن نرى أحدا الآخر كل يوم، نمشي في طريقنا معا في رقة الشمس الزاهية، ونتحدث، ونفهم أحدا الآخر، ونبني أحدا الآخر، حلم تكنه في أحشائها محبة قديمة."

"أهذه توجعات النوستالجيا، أم أنني أتوحد بها، لأستطيع — ولا أريد ربما — أن أتحد منها. أراها الآن كما صنعتها هي لي، كما صنعتها أنا لها، في نورها الذي لا يخبو. الجذوة المدفونة تحت الرماد مازالت محترقة."

وها هي رسائل الأربعينات المتبادلة بين الأديب وأصدقائه تقدم لنا صورة للفنان في شبابه. الفنان الذي رأى فيه أحد أصدقائه آنذاك "كل العناصر وكل الخصائص التي تتيح له أن يكتب أدبا مصرياً حقا يعبر ببساطة وصراحة وصدق عن

الروح المصري كما عبر طاغور عن الروح الهندي، وكما
عبر أدب الفراعنة عن روح الفراعنة.

ويذكر الخراط بين قوسين: (وبعد خمسين عاما - أكثر
- كتبت "حجارة بوبيلو"، هل حدث ماتمناه سامي؟).

وتؤكد هذه الرسائل المزاج والميل الرومانسيين العميقين
في النظر إلى الأمور وفي التفكير والسلوك والاستغراق في
محاولة معرفة كنه النفس البشرية ودواخلها. وينعكس ذلك على
صيغة الرواية: "إن بي ظمأ شديدا.. يلهب شفتي.. ويرمي
بالجمر في عيني.. ظمأ قاتل.. إلى كل شيء.. إلى الجمال..
إلى العلم.. إلى المعرفة.. إلى.. إلى.. إلى كل شيء.. إنني أريد
أن ألتهم.. إنني كالنار.. أريد وقودا دائما.. وإلا احترقت..
وهأنذا أحترق شيئا فشيئا.. إنني أستمد من أعماق نفسي
صورا وأحلاما وأخيلة.. أستخرج من ظلامها.. ووحشتها
أنسا.. وأستعوض بما أخلقه عما حولي..."

وسنرى فيما بعد مزيدا من الإستغراق في هذه
الرومانسية التي طبعت نفسها حتى على شكل الرواية الذي
أصبح فيه التركيز على النوازع الداخلية للعقل والعاطفة أكثر
مما هو على شكل محدد للرواية.

وإذا كان الحدث الرئيسي الذي تنصب عليه الرواية في
معظمها هو تأصيل صداقة تليدة أصابها في مقتل غدر الزمان
وغربة الأيام، فإن الرواية تحفل بروى أشمل وأوسع نطاقا.

وهذه للرؤى هي إحدى السمات الغالبة دائما في معظم أعمال إدوار الخراط. فهو وإن كان يجتنب للقارئ بحنكة وحرفية مبدعة إلى بحار قصته العميقة والساحرة لا ينسى أبدا ولا يحيد عن نقطة يود أن يركز عليها أو رأي يريد أن يلقي عليه الضوء.

في "حريق الأخيلة" يواصل إدوار الخراط — أو لعله من الأصح أن نقول إنه يؤصل — أنشودة عشقه لمدينته/ محبوبته الإسكندرية التي أصبح لا يمكن فصلها عن أدبه، والتي أصبحت تشكل بروحها وحضارتها وثقافتها وأهلها القولم والعمود الفقري لأدبه وأسلوبه. فالإسكندرية عند الخراط ليست مجرد مكان أو مسرح أحداث لكنها عنصر فاعل يؤثر في العناصر الفاعلة الأخرى في الرواية ويتأثر بها. وهي تمثل الإطار النفسي والقيمي والحسي الذي ينطلق منه خيال إدوار الخراط. وهي اللوحة الفنية التي يحفظ للخراط تفاصيلها عن ظهر قلب، وهي التي علمته كيف يتعامل مع أي موقف وكأنه لوحة غنية بالتفاصيل التي يعجز غيره — ببساطة — عن التعبير عنها، لكن للخراط — ببراعة فريدة — يقتصرها ويلم بأطرافها ويقدمها إلى القارئ في أسلوب ينفرد به.

ويكتب الخراط عن الإسكندرية بلغة أبوكليسية كأنها صلاة أو سفر أو رؤيا. إنه للعشق الذي يبلغ حد التصوف. وتختلط في تعبيراته وأوصافه الإشارات للتاريخية

والدينية والاجتماعية وتصبح الإسكندرية رمزا للوطن والعالم
والبشرية: "حبيبتى الطبيعة المنتهكة ينخر في جسدها عطب
شهوات غابرة ومقيمة، تظلين مع ذلك لصيقة بالقلب بل بالجسد
مني، تهتز لك أشواق روحي، ومهما كنت صموتا أو مخرسة،
تظل آيات مجدك مرفرفة في هذه السماء التي غاب عنها
النور".

وحيثما كانت الإسكندرية كان الحب والعشق والتوجد
والوله: إيروتيكية إدوار الخراط:

"أمام المبنى الرشيق المهيب الذي يتضوع بأنفاس
الإسكندرية الهيلينية ذات النكهة المصرية. كان البيت القديم
تطل من جداره الحجري الراسخ مشربيات دقيقة النممة
مخرطة من الحلم بصنعة المحبة، ينسكب عليها نور القمر
العالي البعيد ويسيل من على خشبها المشغول الحميم.

"هل رأيتها تطل منها، شعرها الغزير الوحي ملقى إلى
جانب وجهها الأسيل، انهمار دفىء يدعو اليدين إلى الغوص
في غماره الوحفة الوثيرة، طيف ليلة هندية وهي تلقي الأشعار،
حافية القدمين. أنفاس الناس — وأنفاسي — معلقة بأنفاسها
رخيمة الجرس أنثوية الإيقاع صوتها فيه تمكن وحصافة ويبض
بالنسوية وغلمة الشبق. كنت ليلتها قد عانقتها وعرفت نعومة
أغوارها، وكان بكاؤها بعد ذلك حارا وعنيفا."

ولأن إدوار الخراط يمتلك أدواته ويبدع فى استعمالها

فإن أعماله تخرج دائما وهي تحمل بصمته. وفي "حريق الأخيلة" يواصل الخراط ممارسته لقدرته الإعجازية على التعبير وعلى تحويل الكلمات إلى فرش وألوان وموسيقى بل وإلى أطر مذهبة ومنمنمة وموشاة تجعل الصورة تتطرق نطقا:

"البكلاه في شارع إيزيس معلقة مشبوحة في محلات البقالين، بين المقاهي والمراحيض العمومية والمقلاة ذات الصحن المتحدر المستدير السخن مائلا على الفرن المتقد على الدوام، الرجل يرفع الحمص والسوداني واللبن بشيء كأنه المذراة، إلى أعلى، يفرشها وينفضها ببراعة يد ساحرة، تصطدم الحبوب المدورة الصغيرة بحافة صحن المقلاة ثم تتحدر من جديد، ويرفعها مرة أخرى بمذراته التي لا تكل...

"أكوام قمر الدين والبندق واللوز والحمص وعين الجمل والصنوبر في شوالات بضعة وعضلة، بهجة رمضان تغمرني، قراءة الشيخ محمد رفعت تتسال عذبة رقراقة من الراديو الضخم ذي العين الكهربائية الخضراء المدورة، تهدد القلب وتطمئن المخاوف لكنها تحمل للفاسقين والعاصين نذيرا صارما كأن فيه رحمة خفية حزينة. مسرات الروح والحس، متواشجة، آلامها الآن منسية."

يكتب الخراط بعين فاحصة وبحس بارع في رصد التفاصيل والتعبير عنها. لكنها ليست أي تفاصيل. إنها منمنمات يوشي بها الخراط لوحاته المحكاه، التي تأتي في النهاية —

خاصة حينما يتعلق الأمر بـ "الحكي" عن الذات وأغوارها- تأتي مشبعة بالنوستالجيا والحس النفسي للمرهف واسترجاع الماضي ورصد الحاضر في ذات اللوحة وفي أسلوب فريد ومبتكر. هاهو الخراط إذن يخترع "آلة زمن" جديدة مزودة بعملة بانورامية تسجل في ذات اللحظة حدثين بينهما عشرات السنين. وهو بذلك يلقي ضوءا مبهرا على التضاد بين حدثين وبين زمنين في الوقت الذي يكون فيه بالفعل قد ألغى عامل الزمن ومزج بين جميع الأحداث داخل الرواية دونما اعتبار لتتابعها الزمني الفعلي:

"أسير مع وفيق القديم في شارع شريف نتفرج، بعد المدرسة، على الفاترينات الأنيفة في الشارع الأرستقراطي... وهو يتأبط نراعي ونتحدث بحرية نادرة عما نرى وما نحس وما نحلم وما نأمل... أو نزرع شارع صفية زغلول متجهين إلى محطة الرمل القديمة والبحر يبعث إلينا بهوائه الملحي للمنعش عبر أشجار النخيل... ونصل إلى محل العصير المفتوح حديثا بعد سينما الهمبرا (التي هدمت وحلت محلها فرشاة مغطاة من قماش الشوارد، وتكومت فيها ركاملات من الكتب التي تتذر بعذاب الآخرة وحساب الملكين وظلام القبر وخروج الجن من الأبدان).... وهو مازال يتأبط نراعي بحركة ود وإخاء وإعزاز لم أعرف مثلها قبل ذلك ولم أعرفها بعد ذلك إلا مع نساء أحببتهن كثيرا."

في مكان آخر يتحدث عن مرسى مطروح "تلك المكان

الذي اكتسب في الحرب الأخيرة شهرة تكاد تكون خرافية...
البلاج هنا رائع.. والبحر فريد.. والبلدة من أصلح أمكنة العالم
لأن تكون مصيفا..” ثم تلتقط عدسة الخراط البانورامية:

“وبعد سنين، ستأتي هنا أفواج التتار في أوتوبيساتهم
المكيفة، وسيأوون، على نفقة نقاباتهم وجمعياتهم ومؤسساتهم،
إلى فنادقهم الجديدة الرثة المتفشية كأورام مهندسة مستقيمة
الحيطان... محجبات من سن الخامسة فصاعدا، ملففات في
ثياب ضافية، لأن الوجه عورة والجسم عورة والحياة عورة...
وملتحون بكروش نائئة وجلاليب بيضاء قصيرة... وسوف تعتم
الزرقعة ويغيم صفاء اللحم اللازوردي، وطيور المراكب
المجنحة – على الرغم – مازالت تحلق وتسف على شطوط
الروح المختلجة بالغضب والرغبة.”

كل هذا “التذكر” والنبش في الأوراق القديمة أثارته في
الخراط “واقعة” جحود الصديق. ولربما كانت هذه الواقعة قد
بدأت تتوارى خلف التفاعلات والإنفعالات التي تدفقت على
صفحات هذا العمل العظيم، لكن هاهو شبح الصديق يطل على
الصفحات الأخيرة من الرواية: “كان يطل علينا من النافذة
العريضة المفتوحة على فناء موحش لا يطرقة أحد، وكانت النار
في فوهة شذقيه المقفلين مكتومة. لم نسمع في لقائنا الأخير باخ
ولا موزار... لم يكن في لقائنا الأخير موسيقى، بأكثر من
معنى.”

هي إذن نهاية الحلم:

“أعود آخر النهار... سماء الإسكندرية صافية وسماء
روحي ملبدة، لم أسمع أحدا يناديني: إدو! لا! لم يعد هناك
وقت للنداء ولا للعودة. لا وقت للنوستالجيا. لا وقت.”

هكذا تنتهي رحلة الخراط في “حريق الأخيلة”: مقاطع
شعرية تتداخل فيها السيرة الذاتية وتاريخ الوطن، ويتداخل فيها
الزمان والمكان والأحلام والكوابيس والانتظام والفوضوية،
لكنها جميعها مغزولة بمهارة محنكة وتحكمها عين صقر، فإذا
هي في النهاية مادة عميقة الغور وفن أصيل يؤكد مكانة
وخصوصية هذا الفنان العظيم.

"إسكندر يتي"
لـ إدوار الخراط
بين الكولاج النصي وسيمفونية العشق الحسي

١ - الكولاج

على الغلاف الداخلي لرواية "إسكندريتي" نطالع هذا العنوان الفرعي : "إسكندريتي: مدينتي القدسية الحوشية" وتحت هذا العنوان الفرعي، وفي مكان العبارة التعريفية التقليدية بالعمل الأدبي، سواء رواية أو مجموعة قصصية، نقرأ بين قوسين تعبير (كولاج روائي).

وعلى الفور، تبدأ رحلة القارئ مع المؤلف في تجربة أدبية رائدة وعمل فني فريد شكلا وموضوعا سيسجل في تاريخ الرواية العربية بأنه فتح جديد يخرج بها إلى شكل لم تشهده من قبل، كما سيسجل في تاريخ إدوار الخراط بأنه درة أعماله.

فما هو إذن هذا الشكل الجديد (الكولاج الروائي) الذي اختاره المؤلف لعمله؟

يعرف إدوار الخراط نفسه عمله بأنه "كولاج قصصي يقارب التقنية التي يعرفها الفن التشكيلي"، ونصوص "تضم صورا وشذرات شتى، قد تكون من خامات مختلفة ومن مصادر متنوعة، إلى بعضها بعضا، فتعطي لوحة جديدة." وهذا

هو نفسه تعريف فن "الكولاج" التشكيلي القائم على لصق الورق أو القماش أو الصور أو غيرها جنباً إلى جنب لتشكيل في النهاية عملاً فنياً في حد ذاته. وقد جاءت "إسكندريتي" على هذا النحو تماماً. عمل مصمت، مصبوب، قطعة واحدة، من سطرها الأول إلى سطرها الأخير. أما كيف سيميز القارئ بين "قطع" الكولاج الروائي التي شكلت في النهاية هذه القطعة الفنية الوحيدة المصممة، فإن المؤلف لم يتركه يضرب أخماساً في أسداس، وسيلحظ القارئ أن مقاطع "الكولاج" طبعت بينطين مختلفين من حروف الطباعة أحدهما ثقيل والآخر خفيف، أو أسود وأبيض بلغة الطباعة الصحفية، وبذلك جاءت جميع فقرات الكتاب أسود فأبيض فأسود وهكذا.

إن أهمية هذا الشكل الجديد من أشكال الكتابة الأدبية هي في أنه يكاد أن يكون بالفعل أحدثها. ولعله هو الشكل الذي اختاره الأستاذ نجيب محفوظ في أحد أعماله "أصداء السيرة الذاتية" وإن كان قد أعطى لكل قطعة من قطع "كولاجه" رقماً أو عنواناً.

ويفسر النقاد ظهور هذا الشكل الأدبي بأنه رد فعل لحالة الكلال التي أصابت الأدب، وعلى الأخص في الغرب، خلال العقود الثلاثة الماضية. ويرى البروفسور ألفين كيرنان أستاذ العلوم الإنسانية في جامعة برنستون، في كتاب له بعنوان "موت الأدب" أنه حدث انعكاس في مسار القيم الأدبية

الرومانسية التقليدية والحديثة، وأن التليفزيون وغيره من أشكال الإتصال الإلكتروني حلت محل الكلمة المطبوعة كمصدر أكثر جاذبية وموثوقية للمعرفة. كما أسهمت الأمية، التي ينتفي معها وجود النص الأدبي، في وجود أزمة أمية وأزمة أدب. ويقول كيرنان إن "الكولاج" النصي أو الثقافي أصبح شكلا جديدا من أشكال الإبداع الجديدة.

على أننا بطبيعة الحال نأخذ بتعليل الأستاذ الخراط نفسه لاختياره هذا الشكل، وهو أنه استهدف "أن يفضي هذا الكولاج النصي في تجميعه الخاص إلى تكوين صورة جديدة ومتباينة الظلال والدلالات لاسكندريتي، مدينتي التي أعرفها وأصونها في عمق قلبي، وأعشقها حتى التذلل، والتي ترابها زعفران، حلم وتراث عريق، وساحة للحب، والكد، ومساءلة للمجهول، في وقت معا."

ولأن "إسكندريتي" تبدأ، تقريبا، بنفس السطور التي بدأ بها إدوار الخراط روايته المرموقة الأخرى عن الإسكندرية "ترابها زعفران"، وهي السطور التي يقول فيها: إسكندريتي. وجدّ وفقدان بالمدينة الرخامية، البيضاء - الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار، ويطفو دائما على وجهها المزبد المضيء. إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست فقط لأولوة العمر الصلبة في محارثها غير المفضوضة...، فإننا نشعر على الفور أن "إسكندريتي" تشكل الحركة الثانية في سيمفونية عشق

الإسكندرية. وهو عشق لحدود لصدقه وعمقه، ويعبر عنه الكاتب الكبير في أسلوب فريد يفيض بالإحياءات والإيقاعات كأنه حقا ترنيمه حب أو صلاة أو لحن كورالي يتغني بهذه المدينة "الثغر المحروس، الميناء الذهبية، رؤيا ذي القرنين وصنيعة سوستراتوس المهندس العظيم، ولؤلؤة قلبطرة الغانية الأبدية، أكاديمية أرشميدس وأراتوسنيس الفيلسوف والشاعرين أبولونيوس وقاليماخوس، مثوى الميوزات جميعا وعاصمة القداسة والفجور معا... عروس البحر الدفاق.. جامعة المزارات من سيدي المرسى أبي العباس وسيدي أبي الدرداء إلي سيدي الشاطبي وسيدي جابر وسيدي كريم رضوان الله عليهم أجمعين."

يقول الخراط: "لعلني لأعرف كاتباً آخر في العربية توله بعشق هذا الموقع/الحلم/الواقع كما فعلت. ومهما كان من حفاوة كاتب مثل نجيب محفوظ بأزقة وحواري الجمالية، أو كاتب مثل عبد الرحمن الشرقاوي، وغيره من كتاب الريف، بقراهم، فقد كانت المدينة/الأرض عندهم، في نهاية الأمر، ديكورا خلفيا، أو في أحسن الأحوال موضوعا أو ساحة للفعل الروائي".

لكن الإسكندرية عند الخراط "هي نفسها الفعل الروائي، بمعنى ما، هي قوة فاعلة وليست مادة للعمل ولا مكانا له."

٢ - العشق

وإذا كان الكولاج النصي هو شكل "إسكندريتي" فإن العشق هو موضوعها. وهو عشق الإسكندرية المدينة وتاريخها وأهلها وبناتها. ولغة العشق هي اللغة الغالبة على أسلوب الرواية وهي لغة تتعامل بالمفردات الحسية والجنسية بشكل صريح حتى أن فقرات من الرواية يمكن أن تتدرج تحت مايسمى بالأدب الإيروتيكي أو أدب الحب أو العشق المكشوف. في الفقرة التالية بعض النصوص للدالة على لغة إدوار الخراط الفريدة والصادقة والغنية والطبعة في قلمه كقطعة صلصال في يد فنان بارع. إن "إسكندريتي" تحفل بلوحات حقيقية ومعبرة، وكثيرا ما سرحت بخيالي وأنا أتصور هذه اللوحات مرسومة بريشة الفنان السكندري أحمد مرسى الذي تضم أعمال إدوار الخراط دراسة عن فنه. ذلك أنه بنفس القدرة وبنقطة التفاصيل التي يصور بها إدوار الخراط مشهدا إيروتيكيا كما سنرى، فإنه يورد، مثلا، تفاصيل "طبق جينة متنوعة":

"الشرائح الصفراء الشفافة، والأصابع الكثيفة المحمرة، والمكعبات البيضاء المشققة الجلد، والسلطة المرتفعة بكومة منسقة من أوراق الخس العريضة الفاتحة الخضرة، وأرباع الطماطم مقطوعة اللحم نضرة ومتضرجة بدمها الصافي البهيج، وأمشاق للجزر الطويلة المستدقة الأطراف بلونها الرماني الفاتح، وفي قلبها استطالات لبها للهش الناعم بلونه

الخشبي الأبيض قليلا، وعليها كلها ندى الزيت النقي."

أو تداعي الصور أمام عينيه وهو يستقل — مع إحدى رفيقات الصبا — سيارة أجرة في أحد أحياء مدينته:

"دارت من على جانبيهما أطلال كرموز وباب سدرية وكوم الشقافة، الشوارع التي كان يعرفها في صباه واسعة مورقة الشجر، يجري فيها الترام مصلصلا بجرس بهيج على الأرض المرصوفة بالبازلت اللامع النظيف. أصبحت ركاما من البيوت الرثة المتقاربة، وضوضاء المرور المتزاحم الضيق بالسيارات وعربات الكارو واللوريات المثقلة ببالات القطن والمتجهة ببطء نحو مينا البصل والقباري. وتلاطم مواكب مختلطة من الرجال والنساء والأولاد، بالقمصان والبنطلونات والبيجامات والجلاليب والملايات اللف القليلة والفساتين وقمصان النوم المتغضنة، باللاسات والمدورة البلدي والعمم والطواقي، بالشباشب والبقاقيب والكعب العالي والزنوبة التي تطرقع على الأرض، والقليل منهم بالسراويل الإسكندراني السوداء المنتفخة بفخر واعتداد".

وانظر أيضا إلي هذه اللوحات الشعبية العبة:

"الست سنية زوجة المعلم أبو ذراع العرجي، في البيت المواجه القريب أمامي، من تحت. تطل من النافذة القديمة المفتوحة، بصدرها الثقيل، مكشوبا في قميص النوم الساتان

الفضي الناصل النسيج المشغول بدانتيلًا سوداء. كان صدرها مضغوطا على قاعدة النافذة بلحمه الأسمر الزيتي، أراه من فوق. وجهها يبدو منتفخا من نوم بعد الظهر، فأضم بين ساقي صلابة استدارة غير مقلقة وغير ملحة.

“وكنت أمشي بين البيوت المبتلة القليلة الإرتفاع.. أحاذر أن أنظر، بشكل صريح، إلى المداخل المعتمدة قليلا المليئة بالنسوان، منهنكات في الطبخ أمام مواقد الجاز التي تفح وتثير العتمة بنور أصفر ثابت الإتقاد، أو متربعات أمام الطشوت المعدنية يغسلن ويدعن هدم الرجال والعيال، أو محنيات الرؤوس عاكفات علي تنقية الأرز في الصواني النحاسية في نور النهار على عتبات البيوت، وهن يرضعن أطفالهن، تركن لهن أذاءهن بحركة نسيان لهم وللعالم كله.”

ولا نهاية لحكايات إدوار الخراط عن النساء اللائي خطرن في حياته حبا أو عشقا أو مجرد قرابة أو زمالة. سيلفانا الغلمانية، وسعاد السماحي بنت بحري الطويلة الأنيقة الملفوفة بإحكام، وديسبينا اليونانية الدقيقة الجسم كأنها دمية أو لعبة، وجانين اليوغوسلافية، وديانا النحيلة الهفافة “التي وقع مطلع طفولتي في شباكها الشهوانية”، وايفيت ساسون، ومنى العابثة، وسوسو تلميذة مدرسة نبوية موسى، ومادونا غبريال التي “ما زالت تشرق على في الحلم بنورانية لا تندثر”، وغيرهن وغيرهن.

٣ - النصوص

“كانا يقفان تحت عمود بقلديانوس، عمود السواري. قال لها: أنظري إلى هذا الجمال. كيف يمكن أن يكون الصخر ورده سامقة لا تتحني، والجرانيت فيه شيق للجسد الغض للمستدير؟

قال: أنا أفكر في روعة وبشاعة وحتمية آلاف، مئات الآلاف من أجسام أجدادي الذي يقوم هذا العمود على عظامهم. هذا الجمال بكل قسوته، ذهبت أجسام الشهداء طعاما له. هؤلاء الأقباط بعنادهم للعقيم، وأقول للمجيد؟ مالمجدوى؟

قالت: الاستشهاد لا يبحث عن جدوى بطبيعته.

قال: أما نحن فنبحث. نحن الذين لم نستشهد بعد. نحن الذين شهدنا معاناة غير مسطورة على حجر، ولا منكرة في كتاب.

“كان عنف رده لطمة، ليست لها.”

كانت البنات سمراء غضة ملفوفة وخجولة، تضم للكراريس والكتب إلى نبتة النثيين للبرعمين بحركة بنات المدارس الماثورة المشهورة. ولكن نظرة عينيها الغائرتين فيهما غولية أنثوية مبكرة، تطعن الأجسام المفتحة على عرمة البقطة الزكورية البكرة.

“كانت باولا تقارب الأربعين. فتية وفوارة الجسد في
ذلك الصيف كأنما تهاجمني بأنوثتها الوفيرة. في الصباح تأتي
على الإقطار، عارية الصدر تقريبا تحت البلوزة الخفيفة
المتهدلة التي تتجاوب، ساقطة على ثدييها المليئين، مع شعرها
المسترسل الذي يسيل بنعومة وكثافة على كتفيها الشامخين...
عيناه مغويتان، خضرتيها زرقاء داكنة وضحولتها خطرة
وزلقة”

“أرى الولد، صغير الجسم ، ساقاه رفيعتان في الشورت
الأبيض الواسع، وقميصه مفتوح، عيناه كأنما فيهما نظرة
متأملّة، مبكرة كثيرا عن سنه، وهو يقف في أول الصباح علي
حافة البحر الموحش ، عند المنجرة .

“وأحس، عبر السنين الطويلة، بالندادة اللينة تحت قدميه
الحافيتين، والهواء المبلول على وجهه .

“وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرتمي على الشط
ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء، مستنفدا بعد رحلة
طويلة على ثبج العمر، ينكص محسورا أبدا إلى عرض اليم
العميق، ولا يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتي ويعود، لايهدأ إلى
راحة، وكأنه لم يترك خط النهاية المتعرج، لحظة واحده.

إن الرائي والمرئي والحاكي أيضا هو إدوار الخراط.
وكعودة بروسست باحثا عن الزمن الضائع، يعود العاشق إلي

مدينته/ محبوبته: "يُضربني هواء الليل القادم من المينا الشرقية
ومن موقف ترام البلد، محطة الرمل خالية إلا من حفيف النخل
السلطاني علي الجانبين، والليل ينالني في النهاية، ينال مني
أغوارا مفتوحة كجروح، أمام صخر النجوم، وإقفار السماء."

"يقين العطش"

لـ إدوار الخراط

نصل حاد يتدثر بمتاهات الرغبة والأقنعة وانعدام اليقين

يبدأ إدوار الخراط روايته التحفة "يقين العطش" بهذه الكلمات: "كان حسه بالفقدان الذي لايعوض عميقا. قال: الحياة ذهبت. عادت إليه فجأة رائحة الفولكس القديمة، من أولى سنوات السبعينات، رائحة فيها أثارة من اللبن الطازج، والمني، والبنزين، وعطر لاقام الذي يعرفه من "رامه". رائحة الخصوبة، رائحة الدينامية. رائحة لن تعود أبدا."

فاتحة معبرة ومصدمة، معبى ومضمونا وتعبيرا، كأنما يريد بها الخراط، أن يحدد بارامترات هذا العمل الذي ينضح بتجربة بالغة الشمول والعمق في معترك الحياة والفكر والعمل السياسي والصنعة الأدبية وفوق كل ذلك، وربما قبله جميعا، في عالم العشق الحسي الذي أخضعه الخراط للغته الفريدة والخاصة التي كأنما ابتدعها لنفسه ولشخصه الغارقة في متاهات من الرغبة والشبق الحسي وتابوهات اللذة المحرمة والتوق إلى يقين لاوجود له. لقد أصبح هذا اللائقين من أهم الظواهر التي يتسم بها عالم اليوم، وأصبح يخيم على كل شيء ويصيب الأمم والأفراد بحالة من الإحباط وفقد الإتجاه واللاجدوى. و"يقين العطش" تجسيد لهذه الظاهرة من خلال بطلها (الراوي) ومعشوقته "رامه"، بطللة الخراط في الثلاثية

التي بدأت بـ "رامة والتتين" وتلتها رواية "الزمن الآخر"، ثم "يقين العطش".

وبادئ ذي بدء، لابد من القول إنه من قبيل العبث محاولة تلخيص أي عمل من أعمال إدوار الخراط، وذلك لسبب بسيط هو أنه من العبث أن يحاول المرء أن يلخص عملاً سيمفونياً. كما أن الخراط لا يأبه للحبكة والإثارة وترتيب الأحداث، فهي أمور تهم بالدرجة الأولى كتاب المسلسلات التليفزيونية وأفلام الرعب. لكنه يحرص في لجة الواقع كما هو بأحداثه المتلاطمة المتراكمة دون ترتيب. وهو يكتب بما أسميه أسلوب القص السيمفوني. وفصول رواياته هي دائماً أشبه بالحركات في المقطوعات السيمفونية، التي يمكن أن تشكل كل منها عملاً فنياً مستقلاً في حد ذاته وتشكل في مجموعها عملاً متكاملًا. وسيمفونية "يقين العطش" مؤلفة من تسع حركات يمكن أن تسمع أو تقرأ، وأن تستمتع في النهاية، بكل منها على حدة. لكنها في النهاية كل متكامل يتشابك في إبداع فني محكم ليشكل في النهاية هذا العمل المتفرد. ويكفي أن نطالع عناوين هذه الحركات أو الفصول أو اللوحات لنندرك مدى تكامل العمل وعمقه. وهذه العناوين، على التوالي، هي: الرقصة التي لم تتم؛ دخان معلق في الهواء؛ جسد ملتبس؛ رمح مكسور؛ جسد طعين؛ عينان مفتوحتان في العتمة؛ جسد غامض الوضاءة؛ القناع الأبنوس الأسود؛ يقين العطش. فالرقصة التي (لم) تتم، والدخان (المعلق)، والجسد (الملتبس) والرمح (المكسور)،

والجسد (الطعين)، والعينان المفتوحتان (في العتمة)، وقس على ذلك بقية ماتوحي به هذه العناوين المعبرة، إنما هي جميعها تكريس لمفهوم اللايقين واللاتحقق واللاجدوى الذي يشكل محط تركيز الرواية وكنه الأزمه التي يعيشها البطل.

بطل "يقين العطش" خبير آثار إذا جاز لنا أن نحدد له وظيفة معينة. لكنه في واقع الأمر إنسان مثقف مهوم بالوطن والتاريخ والحضارة والموسيقى والفن والعشق. وهو في احتكاكه بكل مايتعلق بهذه القضايا يحاول أن يضع يده على "نظام الأشياء" أو أن يضعه في منظوره الطبيعي. وأزمة بطل "يقين العطش" الحقيقية هي أن اللايقين أصبح يكتنف كل الأشياء، كل الأمور من حوله بدأت تتخذ أشكالا أخرى غير تلك التي ينبغي أن تكون عليها، وبدأت تظهر عليها أعراض الإنحلال. والخرائط إنما يصدر في ذلك عن منظور فلسفي يقول بأن معالجتنا العقلية للواقع وتصورنا له هي التي يمكن أن تمنح هذا الواقع نسقه ونظامه، وبالتالي معناه. فلقد رأى والتر بنيامين أن المسؤولية الرئيسية للفلسفة هي إعطاء نسق جديد للصور التي تتشكل من خلال تطورنا الحضاري. وانطلاقا من هذه الفلسفة رأى أدورنو أنه لابد من خلق نظام حضاري جديد في مواجهة ماتكشف عنه حضارتنا الحديثة من تفكك وانحلال. وهذا هو الإحساس الذي يراود بطل "يقين العطش" الذي يدافع عن حضارة وطن بدأت تشوبها أعراض التفكك والانحلال.

بطل "يقين العطش" تحذوه رغبات ميتافيزيقية متشابكة

في اليقين واللذة والمعرفة والشفافية والصدق. وهذه الرغبات كما يقول الناقد للفرنسي رينيه جيرار في كتابه "الخداع والرغبة والرواية" تدفع بضحاياها إلى نقطة انبهار غامضة تقع بالتحديد على مسافة متساوية من الإنسلاخ الفعلي عن الشيء المرغوب والصلة الحميمية به في آن. وهي المنطقة التي يسميها كافكا "الحدود ما بين الوحدة والإجماع". وتلك هي حالة اليقين/اللايقين التي تؤرق البطل المأزوم، رغم كل محاولاته طرح الأمور جانبا أو أخذها ببساطة، أو كما يقول جيرار "الإنسلاخ عنها"، فيرتد إلى حالة الاشتباك فيها، وهذا يضاعف محنته، ويغرقه من جديد في دوامة الأسئلة اللانهائية .

يتساءل بطل "يقين العطش" : "من أنا إذن؟ ماذا أريد؟ أنا، ومعني طائفة، أو، جمهرة من أمثالي. أهذا سؤال يسأل الآن، بعد أن كاد كل شيء أن ينقضي؟ هل كنت، وما زلت، أريد المحبة؟ أريد الحب؟ أريد الكرامة؟ أريد التبشير، والتعجيل، بعالم جديد كله عقل وفهم وحدوس صافية، في وسط أمواج الظلام هذه المرتطمة حولي؟ في وسط العنف، والقتل، والغباء، والغيبوبة، والانصياع؟ في وسط فقر ترداد عضته شراسة؟ في وسط أطفال يببتون على الأرصفة، ويسقطون بلا ثمن في بالوعات مفتوحة ويغتصبون، وينتهكون، ويحشدون في أكوام أنمية متراكمة في غرفة واحدة مع الكبار المتضاجعين، ويرغمون على إيمان المخدرات، وترويجها، ويقتلهم أسطواناتهم وأسيادهم وستاتهم كيا ونفخا وخبطا بالعدة،

وامتهانا، بالسذاجتي!"

"هل تتحسر عن الأرض لو ثارت الطعنات التي تريد أن
تغمرها في البداوة، في الظلام، أن تسلمها لأقواء الضباع؟"

"كأنني في الحلم، حيث تنقطع الصلة بين الحافز والفعل،
بين ما أريد وما أقترف، بين العلة والنتيجة، بين الرغبة
والحركة. أمد يدي، متوترة، مثلهفة، مشدودة الأصابع، فلا
أمسك بشيء، الثمرة هناك، الثمرة في متناول قبضتي، لكنني
عندما أطبق عليها كفي أجد أن في يدي خواء."

"شبتت ورويت، نهلت وعببت، مازلت ظامئاً، الملح
على شفتي."

"لو رويت حتى الغصص ما زددت إلا يقينا بعطشي
المقيم." أليس في هذا تجسيدا نابضا لأزمة الفشل في التحقق
والبلوغ.

حتى في الحالات التي يقترب فيها للبطل من اليقين نجده
يجفل فجأة ويرتد إلى داخل ذاته محدثاً نفسه، حتى وهو يدنو
من لحظة التحقق مع الآخر. عاتبته حبيبته قائلة:

"يا حبيبي، لماذا تعذبني وتعذب نفسك بالكلام، وما وراء
الكلام؟ ألسنت معي، ألسنا الآن معاً، في حضن بعضنا بعضاً؟
لماذا، وأنت معي تلوذ فجأة بالغسق؟"

ومرة أخرى، حينما سألتها، وهو يحيطها بذراعيه، وتلتف
ساقاه بفخذيها:

- هل أنت هنا؟ هل أنت موجودة؟

هنا، لم تستطع معه صبرا، فانفجرت صارخة:

- ياخبر! ياخوستي! كل هذا وأنا غير موجودة عندك؟

في "يقين العطش" نزال عاطفي مشبوب بين البطل الذي يرى في نفسه "دون جوان محبطا"، ومحبوبته، أو بالأحرى معشوقته، الجريئة التي تتعامل معه على حلبة الحب والعشق في ندية. قالت له: "أنت صنعت مني شيئا كأنه عاهرة ممجدة." فالبطل، كما يصف نفسه أحيانا "سنتمنتالي" ورومانسي وشاعر ومخلق في سماوات العشق المحترق بالرغبة الفيزيائية. أما هي فالحب عندها انخراط في الفعل: "تعال زي مانت كده، تعال على طول، زي مانت كده." وهي أيضا مستفزة ومستفزة: "حتى في عملك وليس في الحب فقط أنت تفشل عن الفعل. تتأمل، تنتظر إلى بعيد، تحسب النتائج وتتخيل العواقب، يتصعب منك العرق وأنت جامد بلا حراك." بطل "يقين العطش" في نزوعه إلى فلسفة الأشياء يقول لحبيبته: "هل تعرفين أنك تحبين جسدي، بل تعشقينه عشقا مطلقا؟" وهي في رسوخها على أرض الواقع ترد بقولها: "بطل أو هامك بقى."

في حوار آخر تقول له: "لعل مايجذبك إلي ومايجذبني

إليك... أنني كما تعرف امرأة قوية، مثل الست والدتك، الله يرحمها، أنت تجد في ندا جديرا بك. تحديا. "وحيثما لم يقبل وجهة نظرها مبدئيا عدم اقتناع، ومضيفا: "أحب فيك ضعفا أساسيا، واحتياجا أساسيا" كان ردها: "والله ماأنت فاهم حاجة."

هذا النزاع العاطفي بين البطل والمعشوقة يظل أحد جوانب أزمة البطل التي يحسمها "فلسفيا" في هذا الحوار:

"هل أنا أعرفك؟ ياالسؤال!

"نعم، أعرفك. وتظلمين، على معرفتي بك، غريبة عني."

لكن "يقين العطش" ليست مجرد رواية عشق مقيم وصباية لاتجد سبيلا إلى التحقق فحسب، لكنها نصل حاد يشق الحجب عن واقع اجتماعي أليم وما يفرزه من تفسخ أخلاقي وتذمر اجتماعي وتطرف ديني، ومن "متاجرة ومزايدة ونهب وتلويث لقيم عليا هي كل مجد هذا البلد."

في "يقين العطش" يستخدم الخراط مجازية الأقنعة ليعبر عن زيف الواقع. فهذه نكروى ذلك القناع الأسود تطارد مخيلة البطل. وفي نهاية المطاف يصبح القناع جزءا منه بل ربما يتحول الوجه نفسه إلى قناع "لاستطيع أن أنفضه عني، كأنما قد تحجر ملتصقا بجلادي وعظام وجهي، ليس ثم فرجة ولو هينة بمقدار شعرة بيني وبينه، قناع صامت عاقل قانونه الزمت

المزعم أنه حكمة، قناع محبط وراض بالحبوط." وفي ذلك تعبير بالغ الدلالة عن الإنكار المخزي للواقع والذي يحذر منه المؤلف على لسان بطلته "رامه" التي تدعو إلى "مواجهة الأحداث وليس التغطية عليها، المصارحة وليس المكاتمة، ولا مواكب الدعوة وتوزيع الكوكاكولا والشربات في سرادقات الحكومة تتصاعد فيها للزغاريد ويتبادل الشيوخ والقسس تبويس الدقون، تلقى الخطب العصماء ثم ينفض المولد، والجرح باق على النخل."

إن عملا يتصدى لكل هذه المعاني والقضايا يخلق تلقائيا آليته وأدواته ولغته. وقد استطاع إدوار الخراط، على مدى أكثر من ٥٠ عاما من العطاء المتفرد والإبداع الجميل، أن يخط لنفسه أسلوبه الذي ينفرد به في القص وفي النقاط التفاصيل الدقيقة والتعبير عنها بحرفية لا تبارى.

واستخدام الخراط للغة وآليات خاصة تميزه عن سواه إنما تفسره نظرياته النقدية حول الحساسية الجديدة والكتابة عبر النوعية. فهو يرى أن الكتابة الإبداعية "قد أصبحت اختراقا لاتقليدا، واستشكالا لامطابقة، وإثارة للسؤال لاتقيما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان." وتقنيات "الحساسية الجديدة" كما يؤصلها الخراط هي "كسر الترتيب السردي الإطرادي، فك العقدة التقليدية، الغوص إلى الداخل لا التعلق بالظاهر، تحطيم سلسلة الزمن الدائر في خط مستقيم....،

مسألة — إن لم تكن مداهمة — الشكل الإجتماعي القائم، تدمير سياق اللغة للسائد المقبول، إقتحام مغاور ماتحت الوعي.

من تقنيات الخراط الأخرى في الكتابة تقنية المحارفة أو الإصاثة، أي استخدام الحرف بشكل متكرر: "عطشي لايطاق، أمطار لا تسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطني بالحبوط. حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية، تنفطر النياط من وطأة القطيعة... أنت وطني الوطيد يحوطني بعطاء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخبط الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة". ويقول الخراط إن استخدام هذه التقنية لابد أن يتوفر فيه الصدق وليس مجرد الزخرفة والتمنمة والزخرف البديعي، سعيا إلى "مهاجمة المستحيل" التي يعتبرها الخراط "المبرر الأساسي للعمل الفني". ويوضح الخراط هذه النقطة قائلا إن المستحيل هنا، بالتحديد، هو عبور الفجوة بين الموسيقى كصوت بحث وبين الدلالة اللغوية، ودمجهما معا.

إن هذه المفردات: "الإختراق" و "الإستشكال" والمهاجمة" و "المداهمة" و "التدمير" و "الكسر" و "الإقتحام" هي تعبير حقيقي عن تقنيات الخراط الإبداعية، والتي تجسدها "يقين العطش" على أروع صورة.

تذكرنا "يقين العطش" برائعة البرتو مورافيا "زمان الدنس" المنشورة عام ١٩٨٧، والتي كانت تجسيدا صارخا وإدانة قوية لحالة من التفسخ واللايقين والإحباط التي سادت

الواقع السياسي والإجتماعي الذي عاصره أبطال الرواية، ومحاولة متعطشة لفهم ماذا حدث وماذا يحدث في مجتمع بدأ يكشف فجأة عن تصدعات مخيفة: انحلال إجتماعي، سرقات، مافيا، تطرف. وهي نزوة في فن السرد الروائي يدفع بها الخراط الرواية العربية إلى زمن أبعد بكثير من زمنها الراهن ويدخل بها القرن الحادي والعشرين بثقة وثبات ويضع أقدامه بين صفوف عمالقة الرواية من أمثال جويس مؤلف "يوليسيس" ومارسيل بروست مؤلف "البحث عن الزمن الضائع" وألبرتو إيكو مؤلف "اسم الورد" بل إننا في "يقين العطش" نلمح آثار فلوبير وبلزاك وغيرهم من أساطين الرواية العالمية.

٥

"الحب في المنفى"

لـ بهاء طاهر

التشبيث بالحلم في مواجهة الواقع المر

يقول فاتسلاف هافل، المثقف الثوري الذي أصبح رئيسا لبلاده (الجمهورية التشيكية) في مقال بعنوان "مسئولية المثقفين"، نشرته مجلة نيو يورك ريفيو لعرض الكتب، إن هناك نوعين من المثقفين. يندرج تحت النوع الأول دعاة مايسميه الفيلسوف كارل بوبر بظاهرة الهندسة الإجتماعية الكلية. وهؤلاء هم المثقفون الدوغماتيون الذين يتصورون أنه يمكن تغيير العالم إلى الأفضل تغييرا كاملا وشاملا استنادا إلى أيديولوجيات مسبقة تدعي فهم جميع قوانين التطور التاريخي وتتصور إمكانية التوصل إلى حالة كلية وشاملة تكون هي التعبير النهائي عن هذه القوانين. وهذا النمط من التفكير، كما يرى بوبر، لا يمكن أن يؤدي إلا إلى الشمولية والاستبداد. ويتساءل هافل ألم يكن دعاة الأيديولوجية النازية الأوائل، ومؤسسو الفكر الماركسي وقادة الفكر الشيوعي من المثقفين في المقام الأول؟ أولم يبدأ كثير من الحكام الديكتاتوريين، بل وبعض الإرهابيين بدءا من الألوية الحمراء في ألمانيا حتى بول بوت في كمبوديا، حياتهم كمفكرين ومثقفين؟ ويرى هافل أن تعبير "خيانة المثقفين" هو تجسيد لهذه الظاهرة. لكنه يشير إلى وجود نوع آخر من المثقفين الذين يرون الأمور من منظور عالمي أوسع نطاقا ويعترفون بالطابع الغامض والمعقد للعولمة

ويقبلون به. وهؤلاء المثقفون بما لديهم من شعور متزايد بالمسؤولية تجاه العالم لا يربطون أنفسهم بأيديولوجية معينة بقدر ما يشعرون بانتمائهم إلى الإنسانية وكرامة الإنسان. وهم الذين يبنون التضامن بين الشعوب، ويعززون التسامح والكفاح ضد قوى الشر والعنف، ويدافعون عن حقوق الإنسان ويؤمنون بأنها لا تتجزأ. وهم ضمير المجتمع وضمير الإنسانية الذين لا ينفقون مكتوفي الأيدي حينما يكون هناك أناس آخرون في مكان آخر من العالم يتعرضون للإبادة أو حينما يكون هناك أطفال تحصدهم المجاعات أو شعوب تعاني القهر والعنصرية والاستبداد. وهم أيضا واعون بكل ما يواجه الجنس البشري من مخاطر أسلحة الدمار الشامل وتردي البيئة ونضوب الموارد الطبيعية. وهم قبل كل شيء واعون بما يسمى بالترابط العالمي وبالصلات التي تربط بين كل ما يجري في العالم. يقول هافل إن هؤلاء هم المثقفون الذين يكافحون من أجل كل ما هو لصالح الإنسانية وخيرها ، وهم الذين ينبغي أن يلقوا أذاناً صاغية لما يقولون.

بطل رواية بهاء طاهر "الحب في المنفى" هو نموذج لهذا المثقف الذي عاش ذروة الحلم الناصري في الستينات، وذبوله وانكساره في السبعينات، وأفوله وتبدده في الثمانينات.

ففي الستينات كان هو الصحفي المعروف بناصريته الشديدة، وكان يعلق فوق رأسه عبارة ناصر الشهيرة يوم قيام

الوحدة "دولة عظمى، تحمي ولا تهدد، تصون ولا تبدد." وألف كتابا عن عبد الناصر، بعد موته، صدرت معه الأوامر السرية إلى أكشاك الجرائد والمكتبات بإخفائه فلم يره أحد. وسنراه بعد ذلك في منفاه يعلق صورته في مدخل شقته يناجيها في السراء والضراء.

وفي السبعينات لم تكن بينه وبين رئاسة التحرير سوى خطوة "ثم جاء السادات فضاع كل شيء وأصبحت المستشار الذي لا يستشير أحد." وأضر الواقع الجديد أيضا بحياته الشخصية، وبعلاقته بزوجته "منار" الصحفية في نفس الصحيفة، أم ولديه خالد (تأكيدا لناصريته) وهنادي. "أفهم الآن أن منار التي جمدوا وضعها في الصحيفة مثلي، وبسببي، قد اعتبرت عبد الناصر خصما شخصيا لها." وكان الطلاق.

وفي أوائل الثمانينات يعمل البطل مراسلا لصحيفته في إحدى المدن الأوروبية. وهاهو يلتقي، على غير موعد، بزميل ماركسي قديم كانت قد دفعته الظروف أيضا إلى مغادرة بلاده والعمل في بيروت مع إحدى المنظمات الفلسطينية. وكان قد أصدر قرارا بوقف هذا الزميل الماركسي بعد أن كتب مقالا هاجم فيه بيان ٣٠ مارس الذي أعلنه عبد الناصر بعد نكسة ١٩٦٧. ويتحسر الإثنان على أحلام الستينات الضائعة. "أين نحن من تلك الأيام، أرجع لنا هذا الزمن ثم أوقفني عن الكتابة كما تشاء. كان معك حق في كل ما قلته عن عبد الناصر وكنت

أنا المخطئ." ويعترف بطل الرواية، بأمانة يفتقر إليها الكثيرون، "أدرك الآن بصفاء كامل أن تشبثي بحلم عبد الناصر أيامها لم يكن مجرد إيمان بالمبدأ الذي عشت مقتنعا به. بل كان أيضا تشبثا بحلمي الشخصي، بأيام النجاح والمجد والوصول."

ولكن بعد وقوع حرب لبنان وما ارتكبته فيها إسرائيل من فظائع، والعجز العربي والعالمي أمام المجازر وغزو المخيمات ومذابح صبرا وشاتيلا وعين الحلوة، وبعد أن يتناول بهاء طاهر هذه الأحداث بكل الحنكة والجرأة والتمرس والغيرة القومية وتأصيل الوقائع بشهادات الشهود، تتبدى بكل الوضوح الشهادة الحقيقية التي تكمن وراء عمل بهاء طاهر والرسالة التي يريد أن ينقلها: نعم. لقد كان التشبث بالحلم أجدى وأشرف من التردي في شرك الضعف والمذلة والهوان.

هذا هو المغزى والدرس الهام وراء هذا العمل العظيم. لكنه ليس الدرس الوحيد. ذلك أن الحب في المنفى "عمل متعدد الأبعاد، مسرحه العالم ككل، وفيه يضع المؤلف يده على أزمة هذا القرن الغريب بكل تناقضاته وهو ينصرم بسنيته الأخيرة متسريلا بالخزي والعار. وهانحن نبیت ونصحو كل يوم على تقارير الصحف وشاشات التليفزيون التي تتقل لنا بالكلمة والصورة ما أنجزه هذا القرن "العظيم" الذي أثار في البشرية أعظم ماراودها من آمال، لكنه حطم كل أحلامها ومثلها، والذي يأبى إلا أن يطفئ كل الشموع التي أضاءتها

البشرية على مدى سنينه الطوال بالكفاح والعرق والدم. وهاهي السنوات الأخيرة من هذا القرن تشهد انبعاث قوى الظلام ممثلة في إبادة الأجناس، والعنصرية، ومصادرة الحريات، وتجويع الشعوب، وإرهاب الدولة، مخلفة وراءها أنقاض مابشر به القرن من شعارات الحرية والديمقراطية والنظم العالمية الجديدة، وتاركة خلفها قطاعات هائلة من البشر تعاني من الحرمان والجهل والفقر والمرض. إنه عصر الإحباط، وعصر الأحلام المجهضة كما صور بهاء طاهر في لوحة أصيلة، وإن كانت مقبضة ومفجعة، هي شهادته – المخضبة بدم الشهداء والنابضة بألمه وفجيئته – عن واقع مر ومستقبل مجهول.

في مؤتمر صحفي عن انتهاكات حقوق الإنسان في شيلي يلتقي بطل "الحب في المنفى" بـ "بريجيت" المرشدة السياحية النمساوية التي كانت تترجم شهادة أحد المعتقلين السابقين.

"اشتيتها اشتها عاجزا، كخوف الدنس بالمحارم. كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقا. لم يطرأ على بالي الحب. ولم أفعل شيئا لأعبر عن اشتهائي."

كانت تلك هي أولى سطور الرواية. لكن الأحداث التي تلت أثبتت عكس ذلك تماما. لقد كانت بريجيت أيضا ضحية ظروف قاسية في بلدها حيث اضطهدوا أهل مدينتها النمساوية لزواجها من إفريقي. وتعرضت مع زوجها للهجوم عليهما في

الطريق وهي حامل ففقدت طفلها ثم طلقت من زوجها. وقد جاءت إلى هذه البلدة الأوروبية للعمل مرشدة سياحية. وهما تلتقي بطل الرواية، وتتوثق علاقتهما تدريجيا.

ثم يقع الغزو الإسرائيلي للبنان. ويتعرض البطل لأزمة صحية يكاد أن يفقد معها حياته وهو يتابع الشلل العربي والعالمي في مواجهة الغزو. "أدير مؤشر الراديو من المغرب إلى القاهرة إلى بغداد وأنا أنتظر في كل لحظة أن يحدث شيء. أقول لنفسي إن شيئا سيحدث. شيئا غير تلك الصور التي يجرح بها التلفزيون والصحف عيني كل دقيقة. أنتظر شيئا آخر غير ذلك الهوان. ولكن لا شيء."

تبلغ مأساة البطل ذروتها حينما يقرأ خبر انتحار صديقه الشاعر خليل حاوي بإطلاق الرصاص على رأسه في بيروت. وكان قد قرأ الخبر وهو في دوامة الأنباء التي تصله عن بشاعة الحرب وآلاف الضحايا. كان قد قرأ أيضا عن صاحب مستشفى خاص في بيروت رفض استقبال ضحايا الحرب حفاظا على سمعة مستشفاه.

"قفزت من الفراش وخرجت مرة أخرى إلى الصلاة ووقفت أمام عبد الناصر. سألته لماذا يعيش غسان محمود ويموت خليل حاوي؟ لماذا يموت من صدقك وصدق الرؤيا؟ ... لماذا ربيت في حبرك من خانوك وخانونا؟ .. من باعوك وباعونا؟ لماذا لم يبق غير غسان محمود؟ لاتدافع عن نفسك

ولا تجادلني.

"لاتبك! .. على الأخص لاتبك! ولا داعي لهذه الحشرة في الصوت، ولا داعي لقرار من رئيس الجمهورية بتأميم الشركة العالمية لقناة السويس شركة مساهمة مصرية.. ولا داعي لـ "قامت دولة عظمى تحمي ولا تهدد وتصون ولا تبدد".. ولا داعي لكل هذا الطنين في الأذن، فأنا لأحتمل. أسمعت؟

"ثم أي زجاج هذا الذي يتناثر في الأرض؟ ومن أين يأتي هذا الرنين؟ من الذي يصرخ؟ وما الذي يسقط؟"

أيام عصيبة تمر على البطل وقد نقل إلى المستشفى نتيجة لأزمة قلبية حادة. لكنه حينما ينجو منها يقرر، ليس فقط بأمر الطبيب، ولكن أيضا بوازع من نفسه، أن يكف عن الصحافة والسياسة والتوتر، وأن يعيش حلمه مع بريجيت.

وفي هذه الرواية العظيمة ستأسرنا بطلة بهاء طاهر كشخصية فاعلة في مقابل البطل المحبط الذي أجهض مشروعه "القومي" ومشروعه "الشخصي" ولم يعد يرى في الحياة إلا "كذبة" لا معنى للاستمرار فيها. هذه البطلة "الفاعلة" تواجه البطل ذات يوم بطلب حازم:

- اسمع. لا أريد أن أراك بعد اليوم. سامحني ولكن

يحسن ألا نلتقي. أظن أنني أحببتك وأنا لأريد ذلك. لأريده بعد كل مارأيته في الدنيا.

سكت لحظه. وقلت: كما تشائين. وراقبتها وهي تبتعد عني بخطوات مسرعة.

سيكرر هذا المشهد تقريبا في آخر الرواية بعد أن فشلت كل محاولات بريجيت في "تفعيل" البطل المحبط، رغم كل مشاهد الحب والعشق الجميلة والصادقة.

"رفضت بريجيت أن أودعها. أخذت حقيبتها أمام المطار ورجتني ألا أدخل معها. قالت أكره مواقف الوداع."

قبل ذلك حاولت كثيرا.

ذات يوم حكت له "درس الأشجار". في طفولتها البعيدة اصطحبها أبوها إلى الغابة. سألها إن كانت تعرف أسماء الأشجار. قال لها عار عليها أنها لم تكن تعرفها حتى الآن. وبدأ يعلمها الأسماء. تقول بريجيت: "لم يمت هذا الدرس أبدا. عندي في كل بلد أصدقاء من الأشجار. أذهب إليها لتشاركني فرحي ولكي أشكو لها حزني." ثم فاجأته بسؤال:

- مارأيك أن تنجب طفلا؟

- أنت تمزحين؟

- ... طفل هو أنت وهو أنا. نعيش فيه معا ونعيش معه،

بعيدا... في جزيرة أو فوق جبل. نعلمه أن يحب الأشجار
والزهور والشعر، ونعلمه هو أيضا أن يتخذ من الأشجار
أصدقاء له... دعنا ننجب ذلك الطفل.

لكن هذا الدرس وهذا الرجاء ولدا ميتين.

"كان صمت ووجوم. توهج شيء لحظة واحدة ثم انطفأ.
... رحنا نثرثر ونحاول أن ننسى ذلك الطفل الذي ولد لحظة
واحدة عشق فيها الأشجار ثم مات على طرف سؤال. ولكننا
نعرف أنه هناك يخايلها ويخايلني. يعذبها بالندم لأنها أحبته،
ويعذبني لأنني وأدته من قبل أن يكون."

إن شخصية بريجيت في الرواية، بكل ما تمثله بزواجها
من إفريقي ضد إرادة مجتمعها العنصري، وبانخراطها في
قضايا حقوق الإنسان، وبأفكارها الطليقة، بل حتى بطبيعة
عملها "مرشدة" سياحية، هي رمز الحرية في المنفى الذي
تتناوله الرواية. وقد تجاوب معها البطل الناصري، ولكن في
حدود فرضها واقعه. ولذلك فهي حينما طالبت بنوع من الالتزام
تخاذل ولزم الصمت. (بريجيت كانت لها أيضا تجربة مع
الصديق الماركسي، لكنها فشلت في أول لقاء.)

في "الحب في المنفى" يقدم لنا بهاء طاهر أيضا شخصية
أمير عربي يدعي التقدمية ولكن تتكشف علاقاته واتصالاته
المريبة مع أكبر أصدقاء إسرائيل في المدينة. وحينما تفشل

محاولاته في تجنيد بطل الرواية وأيضا صديقته بريجيت يستغل نفوذه وتأثيره لإنهاء انتداب البطل إلى تلك المدينة الأوروبية ولفصل بريجيت من عملها. وكانت تلك هي الحركة الأخيرة في لعبة الشطرنج أو لعبة الحب في المنفى. حوَصِر الحب، فمات. درس آخر من دروس "الحب في المنفى" لكنه هذه المرة عن صلافة استخدام المال العربي.

في "الحب في المنفى" أيضا درس جمالي هام يتجلى في لغة بهاء طاهر العذبة "الناطقة". فهو يبتدع مايمكن أن نسميه النص/اللوحة كجداريات فنية ناطقة تفصل بين مواقف وجدانية معينة أو تمثل النعمة الختامية أو "الفينالي" لينهي بها موقفا حادا أو مونولوجا داخليا مؤثرا. هذه الجداريات تنتصب داخل النص بجمالياتها المكثفة وعمقها الفكري والنفسي وصدقها الناصع فتضفي على النص أبهة كأنها أعمدة المعابد القديمة بما توحى به من غموض وأسرار. في معظم هذه الجداريات تركز عدسة بهاء طاهر وريشته وقلمه على طائر البجع الأبيض فيجسد فيه مايريد أن يجسده من معنى في موقف معين.

"مامعنى أن أستمر في هذه الحياة الكذبة؟ من أكون؟ ولم لأنزل الآن في جوف النهر. أرقب من قلب الماء بطون ذلك البجع الأبيض الرجراجة وأصلي أن يحملني التيار بعيدا جدا، بعيدا عن البجع وعن البط وعن الأشجار والجبال وعن البشر — بعيدا إلى فجوة مدفونة وسط الصخور أندس فيها وأنزوي ثم

تغمرنني الطحالب والنباتات والقواقع والأسماك وتخيفني إلى الأبد؟ لو أتي فقط أتلاشى!"

ومرة أخرى:

"ركزت عيني في النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئا، ولكنني أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج. كانت هناك بجعة تركز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض. وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراسة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخري أسفل النافذة وهي تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التي لم ينبت فيها الريش بعد. أما البجعة فسكتت أخيرا وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهي تتلفت في بطاء نحو اليمين واليسار."

وفي مكان آخر:

"تركته مستغرقا في تأمل النهر الذي كانت مياهه الرائقة تتدفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف، وفي متابعة بجعات بيضاء تسبح في حركة دائرية وهي ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ في صمت. ولم يكن البط بجسمه البني ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفي بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ، بل أخذ يحرك مناقيره، بنداءات متعاقبة، فاستجابت له سيدة تجلس بالقرب منا وراحت تلقي له بفتات الخبز."

فهل فهمنا درس البجع؟

إن البجع هنا عنصر فاعل في تجسيد مايفكر فيه بهاء طاهر. والبجع، في حيرته وفي شموخه وانزلاقه بجلال وهو ينظر ذات اليمين وذات اليسار، إنما يجسد واقعا مضطربا مشوبا بالنذر، وينطوي على دلالات عميقة الغور عن أحداث حقبة "الحب في المنفى". وبهاء طاهر هنا يدعونا إلى تفكير بعمق كي نفهم هذه الدلالات وكي نعي هذا الدرس.

إن أهمية "الحب في المنفى" لا تكمن فقط في أنها تفسر برؤية الفنان والمفكر والسياسي الواعي واقعا توارى فيه المثل فسقطت رموز كثيرة واختلطت الأوراق واهتزت المبادئ والقيم، ولكن في قدرة الفنان على التأسيس وعلى أن يولد من موقف سياسي في المقام الأول أفكارا مشبعة بالرؤى الفلسفية والسوسيولوجية .

لقد كان آخر أعمال بهاء طاهر قبل "الحب في المنفى" العمل الفكري العظيم: "أبناء رفاة: الثقافة والحرية"، الذي تناول فيه دور المثقف في المجتمع وقدم لنا بانورااما تزر بفكر رفاة الطهطاوي ومحمد عبده وقاسم أمين وطه حسين باعتبارهم طلائع كوكبة التنوير في ثقافتنا الحديثة. وفي "الحب في المنفى" يثبت بهاء طاهر أنه ابن بار من أبناء رفاة وأنه جدير بمواصلة الرسالة التي حملها الأبناء الأوائل دفاعا عن الثقافة والحرية.

•

"أوراق ١٩٥٤"
لـ جميل عطية ابراهيم
بين المتغير الشخصي والتاريخى وحفظ ذاكرة الأمة

في مارس ١٩٩٤ ، كان قد مضى ٤٠ عاما على تنحية محمد نجيب أول رئيس لجمهورية مصر التي أعلنت في ١٨ يونية ١٩٥٣. ومع أن التنحية الرسمية أعلنت في نوفمبر ١٩٥٣ إلا أنها كانت "تحصيل حاصل" منذ شهر مارس في أعقاب ما عرف في إطار التاريخ "الرسمي" لحركة ١٩٥٢ باسم "أزمة مارس". على أن ماتكشف ولايزال يتكشف من حقائق عن خبايا ما حدث في مارس ١٩٥٤ حري بأن يجعل من هذه "الأزمة" حركة داخل الحركة، أو إنقلابا داخل الإنقلاب، أو ثورة داخل الثورة، أيا كانت التسمية التي يمكن إطلاقها على ما حدث في مصر صبيحة ٢٣ يوليو ١٩٥٢. فقد أقصي محمد نجيب عن السلطة بشراسة لم يتعرض لها فاروق آخر ملوك مصر. وهي شراسة ربما تذكرنا بما تعرض له أحمد عرابي زعيم أول ثورة شعبية مصرية في عام ١٨٨٨. وفي مذكرات محمد نجيب المنشورة مالا يحصى من أشكال سوء المعاملة التي تعرض لها منذ أبلغه عبد الحكيم عامر في ٤ نوفمبر ١٩٥٣ أن مجلس قيادة الثورة قرر إقصاءه عن منصبه وما تلا ذلك من تحديد إقامته في فيلا منعزلة في ضواحي القاهرة إلى أن تم الإفراج عنه في عام ١٩٨٣ بأمر من الرئيس حسني مبارك.

و"أوراق ١٩٥٤" للروائي جميل عطية ابراهيم هي قصة صعود محمد نجيب وسقوطه في ربح الصراع على السلطة في مارس من ذلك العام .

ويشير تعريف الناشر (دار الهلال) الوارد في الصفحة الأخيرة من الرواية إلى أن الكاتب "يلتقط طرف الخيط من روايته السابقة "١٩٥٢" ليكتشف هذا الفنان المؤرخ وراء السطح الصاخب للأحداث مسار قواها الدافعة الحقيقية المتكثرة خلف الأوهام والشعارات الرائجة". ويضيف التعريف أن ربيع ١٩٥٤ كان لحظة تاريخية حبلت بالإمكانات المتعارضة أمام حركة يوليو ١٩٥٢، وقد انتهت بالهزيمة المؤقتة بكل غزارتها واختلاط تفاصيلها جزءا من النسيج الحي لحاضرنا.

وبقدر مايعكس هذا التعريف في إيجاز بليغ فحوى هذا العمل الهام، فإنه يفتح الباب أمام الكثير من التساؤلات والقضايا التي تثيرها هذه الرواية شكلا ومضمونا. ففي ضوء هذا التعريف هل يمكن اعتبار أن هذا هو الحكم الذي يمكن استخلاصه من الرواية على ماسمي بأزمة مارس ١٩٥٤، وبالتالي على حركة - لا "ثورة" - يوليو ١٩٥٢؟ وإلى أي مدى استطاع المؤلف الدفاع عن وجهة النظر هذه وترسيخها في ذهن القارئ وإقناعه بها؟ ثم ما هي المعايير التي يتعين الحكم بها على عمل "الفنان المؤرخ": هل هي معايير العمل الأدبي الفني أم معايير السياسة والتاريخ ودقة الوقائع التاريخية

وتأصيلها؟ كما يثير "شكل" الرواية تساؤلات هامة عن اختيار هذا الشكل بالتحديد، وهو الرواية المتتابعة الأجزاء فى شكل ثلاثية أو رباعية أو غير ذلك، وملاءمة هذا الإختيار لموضوع الرواية.

عزبة عويس باشا، قرية صغيرة بالقرب من أهرامات الجيزة، هى الأرضية التى تنطلق منها أحداث رواية "١٩٥٢" والتى تقدم الشخصيات المحورية فى هذه الرواية وفى جزئها التالى "أوراق ١٩٥٤". ومن هناك يرقب المؤلف ويرصد تفاعلات شخصياته فى اقتدار حقيقى. الباشا صهر الملك والذى ينتظر تكليفه بالوزارة. عمدة القرية وشيخ الغفر (الخبراء) وولده كرامه طالب قسم اللغة الإنجليزية المعجب بالإيوت وأرضه الخراب؛ وزهاية الفلاحة التى عشقته وحملت منه - فى لحظة نزوة - طفلا أسمته محمد نجيب تيمنا بقائد الثورة، لكن قلب كرامة معلق بالأميرة جويدان ابنة عويس باشا، وفى نهاية الجزء الثانى يلقى القبض عليه وهو فى طريقه إلى الخارج بصحبة أسرة الباشا؛ وعكاشة المغنواتى الذى يقوم بعملية فدائية ضد الإنجليز فى الإسماعيلية؛ والطبيبة المثقفة الضالعة فى العمل السياسى السرى أوديت السيد أحمد ابنة أستاذ الحقوق الكبير الذى نلتقى به فى الجزء الثانى من الرواية مستضيفا جمال عبد الناصر فى سنوات الثورة الأولى حيث يستشير عبد الناصر فى قضايا هامة مثل تأميم قناة السويس، والمأساة أن أوديت تقتل فى حادث فى نهاية الرواية فيهتز

لموتها د. يونس أستاذ الجامعة المفصول الذى يبدو أنه كان يحبها من طرف واحد.

هذه هى بعض الشخصيات التى يقدمها المؤلف فى الروايتين المتصلتين فى ظل الخلفية التاريخية لثورة يوليو ١٩٥٢. وفى الجزء الأول من الرواية "١٩٥٢" يتولى المؤلف سرد الأحداث وتقديم الشخصيات فى فصول متتابعة تضعنا فى النهاية أمام نسيج روائى محكم. أما فى الجزء الثانى فإننا نجد أنفسنا أمام شكل روائى جديد حيث قسم الرواية إلى فصول ترك فيها السرد لشخصيات الرواية نفسها وب عناوين تحمل أسماءها. وضمن هذه الفصول التى تتحول إلى شهادات تاريخية نطالع شهادات هامة لمحمد نجيب، استنادا إلى مذكراته المنشورة، تعبر عن ذروة الحدث الرئيسى الذى يبنى عليه المؤلف عمله الثانى وهو أزمة مارس ١٩٥٤ وصراع السلطة بين محمد نجيب وجمال عبد الناصر. ولعل هذا يعكس رؤية المؤلف التى عبر عنها فى الجزء الثانى من الرواية بقوله: "القضية قبل ٢٣ يوليو كانت واضحة. أما الآن بعد حركة الجيش فقد اختلطت الأمور." إن اختلاط الأمور هذا هو الذى حدا بالمؤلف إلى اختيار شكل جديد للجزء الثانى من الرواية كي يتيح للقارئ التعرف على صورة كاملة لتطور الأحداث على لسان صانعيها ولسان من عاشوها.

وإذا كان من أهم أحداث الجزء الأول "١٩٥٢" هو

حريق القاهرة في يناير من ذلك العام، فقد كاد عام ١٩٥٤ -
مسرح أحداث الجزء الثاني - أن يشهد حريقاً مماثلاً. ففي
مذكرات محمد نجيب التي نشرها في كتابه "كنت رئيساً لمصر"
يقول: "كنت قد أدركت أن مجلس الثورة أراد إحراق البلد
وإحراق الديمقراطية، وطلبت ساعتها زكريا محي الدين في
التليفون وقلت له:

- أنتم تلعبون بالنار يازكريا، والنار ستحرقكم قبل أي
شيء آخر، وعليكم أن تتحملوا نتيجة ما تفعلون.

ولأن الوقائع التاريخية تشكل العمود الفقري لأحداث
١٩٥٢/أوراق ١٩٥٤ فلعلنا نتساءل هل يشكل هذا العمل
تاريخاً في شكل رواية أم رواية "تتعامل" مع التاريخ؟ إن
الرواية، بجزأيتها، تمزج بين شخصيات عامة بأسمائها الحقيقية
ووقائع مستقاة من مصادر تاريخية يعتد بها، وشخصيات أخرى
هي أيضاً بالتأكيد شخصيات حقيقية ولكن لأنها ليست
شخصيات عامة (أو غير محسوبة على الشق التاريخي في
الرواية) فإننا نعتبرها في النهاية "شخصيات روائية" سواء
ابتدعها المؤلف أو انتقاها وأدخلها في النسيج الروائي لعمله.
ومن هنا يصبح التاريخ عاملاً مزدوجاً: فهو الذي يشكل
الأحداث؛ وهو من ناحية أخرى الأحداث نفسها وقد تشكلت
بصورة أو بأخرى. وفضلاً عن أنه يوسع من الأبعاد الزمنية
للرواية من خلال توسيع نطاق حركة شخصياتها وتفاعلاتهم،

فإنه يشكل فى حد ذاته إطارا للأسباب والدوافع وراء الوقائع التاريخية (التي عادة مايكتنفها الجمود والتعقيد) فتتحول على يد الروائي الحصيف إلى وقائع "روائية" تربط بين المتغير الشخصي المحدود والمتغير التاريخي الأوسع نطاقا وتعكسهما معا فى ظل خلفية زمنية دائبة التغير والتحول.

إن أربعين عاما قد مرت على أزمة مارس ١٩٥٤ كتبت فيها آلاف الصفحات عن أحداث ذلك الربيع العاصف. واختلطت أوراق كثيرة. وعلى مدى أعوام عديدة سادت وجهة نظر واحدة متحيزة هى وجهة النظر التي كانت تسمح بها السلطة حتى وفاة عبد الناصر. ثم ظهر سيل من الدراسات والمذكرات الخاصة والوثائق السرية التي كشفت عنها الخارجية البريطانية والأمريكية. وهاهي "أوراق ١٩٥٤" لجميل عطيه إبراهيم تقدم لنا منظورا عاما جديدا لوقائع تلك الأزمة.

ولذلك، فإن جميل عطية إبراهيم، فى جانب كبير من "أوراق ١٩٥٤" لا يؤلف أحداثا وإنما يعرض "وقائع تاريخية" من وجهة نظره، يحدوه فيها إيمان قوى بالوعى التاريخي، وبأن هذا الوعى، كما يقول هيربرت ماركوز، هو الأساس البنيوي الذى تقوم عليه المعرفة السياسية والعمل السياسي، وهو المنهل الذى يولد الأدب والفن والشعر والموسيقى والعلم. وهو أيضا يتوخى مقولة ماركوز بأن نسيان آلام الماضى

ومعاناته إنما يمثل العفو عن القوى التي تسببت في هذه الآلام، وبأن الجراح التي تتدخل بمرور الوقت هي أيضا الجراح التي تحمل السموم، وفي مقابل هذا الإستسلام للزمن تصبح استعادة الوعي، كوسيلة للتحرر، مهمة من أسمى مهام الفكر الإنسانى.

إن تصدى المؤلف لمهمة كتلك - من استثارة للوعي وتعميق المعرفة السياسية وطرح الوقائع التاريخية من منظور جديد إلى الإلتزام بالإطار الروائى والزمنى الممتد منذ بدايات ١٩٥٢ - ألقى عليه عبئا مضاعفا من حيث تحريك عدد كبير من الشخصيات أمام خلفية من الأحداث السريعة وغير المتوقعة. ومع أن المؤلف يترك شخصياته تتحدث عن تجربتها فى فصول مستقلة فإننا نكاد نراه يقف بينها جميعا كمخرج مسرحى يوجه حركتها وينظم أدوارها إلى أن يمسك فى نهاية الرواية بجميع الخيوط التي بدأ بها فى رواية ١٩٥٢ .

والرواية مليئة بالإحياءات والأحكام وهى تنتهى بالقبض على "كرامة" دون أن يرى ابنه غير الشرعى "محمد نجيب" فى كنف أمه الفلاحه "زهية" التى استطاعت أن تستميل إليها قلب الدكتور السيد أحمد باشا حتى أنها وقفت إلى جواره تتلقى العزاء فى إبنته الفقيدة وقرر بناء على طلب إبنته أن يؤول ميراثها إلى زهية وطفلها .

وكان من رأى السيد أحمد باشا، وهو من كبار فقهاء

القانون الدولي، أن "سنة ١٩٥٣ هي أخطر السنوات التي مرت على مصر وليست سنة ١٩٥٢. فطرد الملك لم يكن سوى جملة اعتراضية في خضم الأحداث، أما في سنة ١٩٥٣ فقد تمت تسوية الأرض لخلق الجو المناسب لإقامة دكتاتورية بعد قصصة أجنحة جميع الرجال وإلغاء الأحزاب والدستور وإعلان فترة انتقال لمدة ثلاث سنوات."

ولعل المؤلف أراد أن يقول على لسان بطله المستنير أن تلك كانت المقدمة المنطقية لما تلى ذلك من أحداث بلغت ذروة مأساتها في نكسة ١٩٦٧ ولا تزال آثارها باقية حتى الآن. ولعل ذلك أيضا يعطينا إشارة بأن أحداث ذلك العام الكئيب والفاصل ستكون موضوع الكتاب الجديد في مسلسله الرائعة.

"١٩٨١"

لـ جميل عطية ابراهيم

فاجعة اغتيال العقل وفقدان الذاكرة

لكل أمة ماض ثابت ومستقر ، أما المستقبل فهو غير معلوم. وإذا كان لنا أن نعرف الماضي فإنه لايسعنا سوى التكهن بالمستقبل. أما الحاضر فلا هو ثابت ولا مستقر ، وهو سرعان ماينحسر دوما بين تلافيف الماضي. وإنه فقط من خلال تفسير الماضي ورؤية الحاضر من خلال هذا التفسير يمكننا أن نحدد موقعنا الحالي على خريطة العالم. وبمعنى آخر ، فإنه إذا كان يستعصي علينا استقراء المستقبل ، وتستغلق علينا قراءة الحاضر ، فلا أقل من استكناه الماضي. وإذا عرفنا ماذا كنا ، فربما نكتشف ماذا نكون. إنها التساؤلات التاريخية الأزلية: ماذا حدث؟ ولماذا حدث؟ وما هي التفسيرات المختلفة لماحدث؟ الوقائع ، والتفسير ، والمغزى. إنها باختصار العناصر الأساسية لفلسفة التاريخ. هذه التساؤلات ومحاولات الرد عليها هي فحوى عمل جميل عطية ابراهيم العظيم: ثلاثية ١٩٥٢ التي صدر مؤخرا الجزء الثالث والأخير منها تحت عنوان "١٩٨١".

وقد تناول المؤلف في الجزء الأول إرهاصات الثورة وقيامها ، وتناول في الجزء الثاني ماسمي بأزمة ١٩٥٤ التي أطاحت بالرئيس محمد نجيب. نعم ، لقد كان ١٩٥٢ و ١٩٥٤ تاريخين هامين في عمر الثورة وفي مسيرة الوطن. وكانا

تعبيراً عن مرحلة مفعمة بالآمال والأحلام وأيضاً بالصراعات التي هددت الثورة من الداخل إلى أن مرت العاصفة، وانتصر جناح على آخر، وبدأ أن الأمر أصبح مهياً للثورة كي تحقق أحلامها الموعودة. وقد استطاع جميل عطية ابراهيم أن يرسم معالم هذه المرحلة بكل الصدق وبكل الأمل في تحقيق الحلم والخوف من تبدده. فأي طريق سلكته الثورة؟ أو أي طريق أريد لها أن تسلكه؟

ربما تصور البعض أن المؤلف، سيرا على المنهج التاريخي التقليدي، سيتوقف عند ١٩٥٦ أو ١٩٦٧ أو ١٩٧٣، وكلها تواريخ هامة وإن كان يجمع بينها أنها كلها تواريخ معارك وحروب. لكن جميل عطية ابراهيم، بحركة ساحر، أخرج من جعبته "جوكرا" مسح القديم والجديد، وغطى على مايمكن أن يقال عن أي من هذه التواريخ وغيرها والتي قادت جميعها إلى هذه النقطة الفارقة في تاريخ الوطن: نقطة الإنهيار أو مرحلة الكتلة الحرجة Critical Mass التي كان لابد عندها من تعديل المسار: ينطبق هذا على الوطن ككل وعلى شخصيات الرواية فرداً فرداً، كما سنرى.

ثلاثون عاماً، ١٩٥٢ - ١٩٨٢ ، أعمل فيها جميل عطية ابراهيم قلمه وفكره ليس بمنهج الرواية التاريخية التقليدية ولكن بأسلوب المؤرخ الفرنسي البارع فرناند برودال مؤسس المدرسة البنيوية في تسجيل الحوادث التاريخية والذي اعتبر

من طليعة مؤرخي مدرسة مابعد الحداثة. وتجسد نظرية برودال فكرة التاريخ الممتد أو الطويل الأجل في مقابل الوقائع القصيرة الأجل، بما فيها الحروب والغزوات. وتركز مدرسة الحوليات، التي بلغت ذروة تأثيرها خلال الستينات والسبعينات، على التاريخ العام والشامل وعلى تنوع التفاعلات التي تشكل في النهاية قاعدة عامة موحدة أكثر من تركيزها على التاريخ السردي التقليدي. ويستجيب برودال لنظرية نيتشه من حيث كتابة التاريخ من مواقع ومناظير مختلفة تشمل الاجتماعي والثقافي والإقتصادي والأنثروبولوجي. ويعكس جميل عطية ابراهيم هذا المفهوم المتعدد الجوانب للتاريخ في ثلاثيته التي تبدأ في عزبة عويس قبيل قيام ثورة ١٩٥٢ وتنتهي في عام ١٩٨٢، حينما تجمع الغربية والإغتراب بين بعض أبطالها خارج الوطن، لكنهم يقررون في لحظة هامة من لحظات اتخاذ القرار أن يعودوا إلى "عزبتهم" وإنقاذها من الخطر الذي يترصص بها.

من الشخصيات الرئيسية في "١٨٩١" كرامة سرحان السقا، طالب اللغة الإنجليزية، الذي التحق بعد تخرجه بوزارة الخارجية، وتزوج من الأميرة جويدان إينة اللواء عويس، أما زهية الفلاحية التي حملت منه، في لحظة نزوة، طفلا أسمته محمد نجيب تيمنا بقائد الثورة، فقد التحقت بخدمة الدكتور أحمد السيد باشا أستاذ القانون الذي فقد إبنته في حادث يتعلق بنشاطها السياسي، وانتهى الأمر بزواج زهية من الباشا، الذي

قام بتربية محمد نجيب الذي أصبح عمره الآن ثلاثين عاما.

في نيسان ١٩٨٢ (نيسان أقسى الشهور، إفتتاحية "الأرض الخراب" الشهيرة لإليوت التي كان يعشقها كرامة سرحان ويرددها في سنوات صباه)، هاهو نيسان يعود بعد ثلاثين عاما بقسوة أشد. فقد حضر إلى جنيف، حيث يعمل كرامة مستشارا بالبعثة، الباشا وزوجته التي أصبحت الآن زهية هانم، ومعهما ابنه - أي ابن كرامة - المعروف بأنه ابن زوجة الباشا من "رجل آخر". وستظل صفة "الآخر" هذه تعذب كرامة إلى أن يقرر الإعتراف بابنه في آخر الرواية، التي تنتهي بموت الباشا، وربما - كتحصيل حاصل - زواج كرامة من زهية وانفصاله عن زوجته الأميرة التي ثبت حتى نهاية الرواية أنها لا تزال تتآمر ضد عذبة عويس وأهلها.

هذا هو السياق الروائي لـ "١٩٨١" الذي يطوي في ثناياه نصا زاخرا بالرؤى والأفكار والأحكام والشخصيات التي تتحرك حركة دؤوبة في كل اتجاه. وهاهو قصر الأمم في جنيف يشكل مسرحا دوليا يختلط فيه العام والخاص، ويدلف بنا المؤلف ليس فقط بين دهاليز هذا المبنى التاريخي وكواليسه السياسية والدبلوماسية ولكن أيضا بين خبايا النفوس البشرية فنتعرف على شخصيات فريدة أبدع المؤلف رسمها وسبر أغوارها: أميرة تحولت إلى مترجمة وتعاني من الوحدة في أواخر العمر، لزوج ولا ولد، وعينها على المصير الذي

ينتظرها: بيت المستنين؛ وملازم سابق في الجيش (هو أيضا تحول إلى مترجم) وحكاياته عن مؤامرة قام بها ضد عبد الناصر وانخراطه في العمليات الانتحارية في سيناء في أعقاب نكسة ١٩٦٧؛ والخال عباس أبو حميده الإشتراكي الذي هدته الغربية.

على أن أهم الشخصيات التي قدمها جميل عطية ابراهيم في "١٨٩١" هي شخصية الأستاذ عبد الله صابر التي أفرد لها تمهيدا صدر به روايته. فهذه الشخصية التي لم يكن لها وجود في الجزأين السابقين إن كانت توحى بأي شيء لأول وهله فلا أقل من أنها توحى بشخصية سقراط العظيم، المثقف الأزلي، الباحث عن الحقيقة. الأستاذ عبد الله صابر الذي يضطهد ويعتقل بسبب أفكاره، ويتخلق حوله الصغار والكبار في القرية يحكي لهم ويسمع منهم، ومع ذلك فهو يردد لهم دائما أن "جعبتي خالية يا أولاد من الإجابات، هي تساؤلات نطرحها على بعضنا البعض حتى نعثر على حكيم يفتح أعيننا على الحقيقة." ولكننا ما أن نتعلق بهذه الشخصية — التي ربما أراد لها المؤلف أن تمثل العقل أو روح الشعب — نفاجأ بأنه "في اليوم التالي عثر على عبد الله صابر مكوما أمام باب الدار وقد اخترقت جسده عدة طعنات بخنجر من الخلف."

لماذا يبدأ جميل عطية ابراهيم روايته بواقعة تمثل إغتيال العقل؟ لعله يعبر بذلك عن حكمه على ما آلت إليه الأمور في

عزبة عويس التي كانت في الجزأين السابقين تعبيراً وتجسيدا للوطن؟

هنا، تتأكد مرة أخرى، مثلما تأكدت في الجزأين السابقين، رؤية جميل عطية إبراهيم للكتابة باعتبارها تعميقاً للوعي التاريخي الذي يشكل الأساس البنيوي الذي تقوم عليه المعرفة السياسية والعمل السياسي، وإيمانه بمقولة ماركوز بأن استعادة الوعي، كوسيلة للتحرر، هي مهمة من أسمى مهام الفكر الإنساني. وهاهو كرامة سرحان، الشخصية الرئيسية في الرواية يسترجع ذكرياته المكبوتة، وفي هذا الإسترجاع يحدث التحول في شخصيته السلبية إلى الشخصية التي يريد لها لنفسه. في هذا الإسترجاع يتحول سرحان من مجرد "الآخر" إلى "الأنا"، ويحقق لنفسه السعادة والحرية.

إن ذاكرة الوطن هي همّ أساسي يحمله سقراط جميل عطية إبراهيم، وتصبح من الشواغل الرئيسية التي تتمحور حولها الرواية. "لقد خلقت الجماعات الإسلامية، التي تتخذ الإرهاب وسيلة لتحقيق أهدافها، ذاكرة أخرى للوطن، العودة إلى القرن الأول الهجري تحت شعار تطبيق الشريعة الإسلامية والإسلام هو الحل."

"- والحل؟

"- الدفاع عن ذاكرة الأمة وتاريخها. التصدي لهذه الجماعات في الشارع المصري دفاعاً عن أحلام الشعب."

من هذا المنطلق يصدق على ثلاثية جميل عطية ابراهيم وصف الرواية "الجمعية" التي تستهدف استثارة وعي الجماهير والتعبير عنه في مواجهة ما تتعرض له هذه الجماهير من عنف ومن استلاب للحلم. وفي الرواية الجمعية تقوم الجماعة أو المجتمع بدور الشخصية الرئيسية، ويتعين على المؤلف أن ينقل هذا الإحساس الجماعي الذي يصبح أكثر أهمية من التركيز على شخصية الفرد. وهذا هو الإحساس الذي نجح جميل عطية ابراهيم تماما في نقله إلى القارئ.

ولأن ١٩٨١ هو عام اغتيال السادات فإن "١٨٩١ (الرواية) تتضمن الكثير من الأحكام على الحقبة الساداتية وهي أحكام تخضع في مجموعها للقبول أو الرفض. من هذه الأحكام مثلا ما يقوله عباس أبو حميدة الإشتراكي : "لاتنس ياسعادة المستشار أن الرئيس (السادات) قد حكم برجال عبد الناصر فيما عدا القلة من رجال مكتبه والمقربين إليه ، هؤلاء وضعهم في السجن بعد محاكمة سياسية ظالمة ليتخلص من منافستهم له." (؟) ويقول أحد شخصيات الرواية: "المأساة أننا خرجنا جميعا في وقت مبكر جدا ونحن في قمة العطاء. حقيقة لايبقى على المداود غير شر البقر. الطاعون والمجاعات هي وحدها التي تجبر الناس على الفرار، وما جرى في مصر في زمن السادات يشبه الطاعون، فرار جماعي." وتضيف هذه الشخصية قائلة : "مانرده هذه الساعة في جنيف يرده مئات غيرنا، من المثقفين المصريين المطرودين، في كافة أنحاء

المعمورة. مقاهي لندن وباريس وروما وبرلين تغص
بالمصريين، حتى المدن الصغيرة في بلدان الشمال عرفت
المهاجرين المصريين لأسباب سياسية. "وفي مكان آخر يقول
المؤلف إن "السادات رحمهم الله استحق مصيره ليس لأنه وقع
اتفاقية سلام مع إسرائيل، فكلنا يعرف أن اتفاقيات السلام غير
العادلة ليست إلا هدنة حرب، لكن أخطاءه السياسية هي أنه
عمل لمسح ذكريات الوطن... ذكريات الوطن ضاعت في
عهده من أذهان الناس، والوطن هو الذكريات."

عزبة عويس الآن "...غارقة في الهم، وصفار شمس
العصاري كالذهب المزيف يثير الشجن. ... منذ الهوجة التي
حلت بعزبة عويس ... قلت الأشغال وكثر الكلام وانتشرت
الحواديت. يتجمع الفلاحون في السوق بحثا عن قطعة لحم
وحزمة جرجير وأربع بيضات بشق الأنفس. أما الزبد والجبن
القريش فقد اختفيا وحل محلهما الزبد والجبن الدانمركيان."

أهالي عزبة عويس أصبحوا يتسوقون حاجياتهم من سقارة
والبدرشين وأبو النمرس، وفي الراحية والجاية يلعنون هذا
الزمان. عيونهم على مكتب البريد لتلقي الحوالات من الأولاد
الذين يطفحون "الكوته" في بلاد النفط الغنية. النقود جرت في
أيديهم، وعزت عليهم اللقمة."

"تتحول الدكاكين الطينية إلى بوتيكات بها سجائر
مستوردة وكوكاكولا لكنها خالية من رغيف الخبز والجبن

والفول والطعمية. بوتيكات تباع فيها الحلبي والتماثيل إلى السياح ويجري فيها تغيير العملة سرا.

عزبة عويس التي كانت تستعد لإقامة مشروع لتعليب الخضروات، من كثرتها، والتي كانت تباع فيها المانجو بالكوم والخضروات بالشروية، تغير حالها. لم تعد مفرداتها زراعة وتصنيعا واكتفاء ذاتيا ولكن سياحة وانفتاحا وتاكسي بالنفر وتحويل عملة وتأشيرة خروج إلى بلد عربي وتوظيف أموال. "أحلام كالذهب الفالصو في شمس العصاري التي تغرق السوق".

في "١٩٨١"، واتساقا مع ذروة الأحداث في الثلاثية، تسمو لغة الرواية إلى مستوى رفيع وبالغ الدلالة والتعبير:

"شمس الماضي أشد فتكا بالروح من أحلام المستقبل الوردية التي لم يقدر لها التحقق بعد. هي تبرز فجأة فتعري الحقائق وتزيل عنها تلك الستائر الواهية التي طرزتها الأيام والليالي".

"الغربة بطالة، ونحن بشر. رنت في أذني كلماته كالنفير الناعق في مقطوعة موسيقية مليئة بالشجن. و "١٩٨١" هي هذه المقطوعة ذاتها، وهي تحمل شجنا لا يوصف، وهو شجن يبدو أن المؤلف يحسه حتى النخاع، ولهذا فقد جاء التعبير عنه بكل العمق والسلاسة: "أمضيت عمري كله متغربا. طحنتني

الغربة في عزبة عويس بين أهلي وناسي. وفي الغربة الحقيقية
تجرعت كأس الوحدة حتى الثمالة."

هناك أيضا الكثير من الإحياءات والتلميحات التي لا يتسع
المجال لنكرها، لكن أهميتها تكمن في أن المؤلف يعني كل
كلمة وكل عبارة ويعني ما وراءهما من دلالات . في مطلع
الرواية تطغي على القرية نذر "التقسيم"، ومع أن المقصود هو
تقسيم الأراضي الزراعية بعد تجريفها تمهيدا لبيعها وتحويلها
إلى أراض للبناء، إلا أن شبح كلمة التقسيم بمدلولاتها السياسية
يفرض نفسه على السياق. "مات جمال عبد الناصر، فانفض
مولد الثورة، وتفرق الناس." وفي آخر الرواية، وحينما يقرر
كرامة المثقف وعباس أبو حميدة الفلاح الثوري العودة إلى
القاهرة لإنقاذ عزبة عويس، تقول إحدى الشخصيات في تعبير
لاتخفى دلالاته: "يبدو أن عزبة عويس عليها العين منذ حركة
الجيش."

إن جميل عطية ابراهيم حينما تصدى لقراءة — أو إعادة
قراءة — ثلاثين عاما من تاريخ الوطن فقد كان يدرك أن
التاريخ هو أكثر من مجرد حادثة تلو أخرى، وأكثر من مجرد
استرجاع وقائع قديمة، بل وكان يدرك أنه أكثر من مجرد
ما وقع من أحداث. لقد نظر جميل عطية ابراهيم إلى تاريخ هذه
الفترة باعتباره خطابا سياسيا يفوق مجرد سرد أحداث الماضي
وتفسيرها ليصبح تعبيراً عن مجمل تجربة شعب وتفاعل

العلاقات بين أفرادها في ظل المعطيات التاريخية لهذه الفترة.
وقد جعل ذلك من ثلاثيته عملا كلاسيكيا أصيلا سوف يحتل
دائما مكانته بين شوامخ أدبنا الحديث.

"أوراق سكندرية"
لـ جميل عطية ابراهيم
أوديسة شجية في لوحة الاغتراب وطقوس العودة

"ثورة ١٩١٩ جوهرة في تاريخ مصر، ومعين لا ينضب للكتابة الروائية والدرامية، وقد أصبحت محلاً لدراسات جادة ومخلصة عديدة يصعب حصرها في هذا المجال"، هكذا ينوه جميل عطية إبراهيم في ختام روايته "أوراق سكندرية". وبهذا التنويه يختتم مؤلف ثلاثية الثورة المصرية "١٩٢٥؛ أوراق ١٩٤٥؛ ١٩٨٢"، روايته التي يشير تعريف الناشر على الصفحة الأخيرة منها أنها "تتقب في أوراق ثورة ١٩١٩".

ويزدان غلاف الرواية بلوحة جميلة بالغة التعبير للفنان حلمي التوني أحسب أنها ضمت أهم عناصر القضية التي أراد جميل عطية إبراهيم أن يركز عليها: تمثال سعد زغلول، زعيم الأمة، رمز ثورة ١٩١٩، وضابط بزيه العسكري تعبيراً عن "حركة الجيش" في ١٩٢٥، كما يصر جميل دائماً على تسميتها، ونخلة خضراء هي تراب مصر، وفي صدر اللوحة فتاة جميلة تعزف على آلة العود، وهذه الفتاة هي "سيلفي" إحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية، والتي يصفها الراوي بأنها "عفريته، جنية من جنيات البحر، قلبها لا يعرف الخوف، ونفسها مفتوحة للمعرفة، وروحها متفتحة للحياة." وربما سيدرك القارئ في ختام مطالعته لـ "أوراق سكندرية" أن سيلفي تمثل كل الأشياء

الجميلة التي افتقدتها بطل الرواية في رحلة اغترابه الطويلة،
وهاهي بعد عودته تومض في حياته كحلم مراوغ لا سبيل إلى
تحقيقه.

تري أي من هذه الجوانب غلب على الآخر في رواية
"جميل" التي تتناول هذه الأمور جميعها من خلال الشخصية
الرئيسية في الرواية وهي شخصية "عجيب كفاي" الذي غادر
وطنه لأسباب سياسية واستقر به المقام في منفاه الاختياري في
الخارج سنين طويلة إلى أن قرر العودة في نهاية المطاف
يدفعه حافز وطني قوي هو تحقيق بعض الكراسات عن ثورة
١٩١٩ استطاع الحصول عليها خلال عمله بالخارج.

ولقد كانت فكرة أن يستند هذا العمل إلى أوراق مجهولة
عن ثورة ١٩١٩ فكرة عظيمة خاصة وأنها تصدر عن "جميل"
الذي أمتع قراءه بثلاثيته عن الثورة المصرية، وبما عكسته تلك
الثلاثية من رؤى تاريخية ثاقبة وتركيز على الهم الوطني
وذاكرة الأمة. على أنه ما أن عاد "عجيب كفاي" إلى مصر
حتى استغرقه واقع بالغ التغيير وعالم كان هو بعيد عنه كل
البعد، ووجد صعوبة شديدة في التأقلم مع مجريات الأمور من
حواله، وكلمما جلس إلى أوراقه ليترجم بعضها منها، أو يطلع
القارئ عليه، تشده تفاصيل أخرى: دوامة الحياة الجديدة،
ولقاءات الأهل والأصدقاء، والمرض أحيانا. وتنتهي الرواية
ولما يظفر القارئ إلا بالنزر اليسير من أوراق ١٩١٩. ربما

قصد "جميل" إلى ذلك عامدا متعمدا. وربما هو في سبيله إلى استكمال هذه الأوراق في أجزاء أخرى من هذا العمل.

ماذا يبقى إذن من "أوراق سكندرية"؟

إننا في هذا العمل البديع والجاد أمام تجل آخر من تجليات جميل عطية إبراهيم، وهو تجل يعكس السمات الأساسية التي تميز أعمال هذا الكاتب الكبير والتزامه القومي تجاه قضايا أمته، وانشغاله الدائم بالهم العام دون الخاص وبحثه الدؤوب عن أجوبة لتفسير الماضي وفهم الحاضر والتطلع إلى المستقبل. وفي "أوراق سكندرية" لا تزال تستحوذ على "جميل" فكرة غربة المثقف وعزله بل واغتياله. وقد كان من أهم الشخصيات التي قدمها "جميل" في رواية "١٩٨١" هي شخصية الأستاذ عبد الله صابر التي رأينا فيها شخصية سقراط العظيم، المثقف الأزلي، الباحث عن الحقيقة. عبد الله صابر الذي يضطهد ويعتقل بسبب أفكاره، ويتحلق حوله الصغار والكبار في القرية يحكي لهم ويسمع منهم، ومع ذلك فهو يردد لهم دائما أن "جعبتي خالية يا أولاد من الإجابات، هي تساؤلات نطرحها على بعضنا البعض حتى نعثر على حكيم يفتح أعيننا على الحقيقة." ونفاجأ بأنه "في اليوم التالي عثر على عبد الله صابر مكوما أمام باب الدار وقد اخترقت جسده عدة طعنات بخنجر من الخلف." وهاهو "جميل" في "أوراق سكندرية" يستنسخ هذه الشخصية مرة أخرى في صورة الشيخ مسعود

مسعود والد سيلفي الذي طعن هو أيضا من الخلف في شقته بعد معركة مع القاتل الجبان. الشيخ مسعود من رجال القضاء، وكان قد استقال من منصبه في أعقاب "حركة الجيش". يقول الراوي عن "عجيب كفاقي": "سحره الشيخ مسعود بشخصيته وعزفه على العود في جلسات أبيه الأسبوعية في بيت مصر القديمة. الرجل وفدي النزعة، ولكن له علاقات طيبة برجالات حزب الأحرار الدستوريين، وصدقات باليساريين، وهذه كلها أضداد لاتعرفها السياسة، فإذا سأله الرأي قال: شجرة الحياة أغصانها متعددة يا عجيب. تارة ينصحه بقراءة نيتشه، وتارة بقراءة ابن عربي. يقول له مرغبا ومحذرا: إذا اقتربت من جمرة الفكر احترقت، وهاهي أيامك أمامك افعل بها ما تشاء. أنا لست داعية، وليس لي تلاميذ."

إن "أوراق سكندرية" هي سيرة الزمن الخاص بـ "عجيب كفاقي" الذي هو بالفعل المحور الرئيسي الذي تتحرك حوله كل الشخصيات، والذي يقدم لنا جميع الشخصيات من وجهة نظره هو، والذي يشكل تفاعل الآخرين معه وإزاءه صلب الرواية.

سأل "عجيب كفاقي" نفسه: "هل كان سفره هروبا من البلد في ساعة غمة أم فرضت عليه الهجرة؟ للأسف ضاع وقت الحساب وتأنيب النفس، فقد تغير العالم، وزالت دول وممالك كانت ملء العين. يتذكر "عجيب" مع الأصدقاء سنوات

الاعتقال ومناقشاتهم الثرية وخلافاتهم الفنية والعقائدية. قلب "عجيب" موجع دائما بالتذكر وبالواقع. تذكر الماضي، الستينات، الثورة في ذروتها بالداخل، التضيق على الناس على أشده، لجنة مكافحة الإقطاع، سيطرة القيادات العسكرية على شركات النقل والأوتوبيسات، زواج القيادات العسكرية العليا من الراقصات، بينما هزيمة نكراء في الأفق، لاتزال جروحها مفتوحة. وموجع بالواقع الذي عاد إليه بعد طول غياب فوجد نفسه منفصلا عنه غير قادر على التوافق معه أو الاندماج فيه، بينما كل من حوله يشق طريقه. لم تتوقف الدنيا. الصحفي الذي كان مغمورا كبر وتكبر، وأصبح يحادثه وكأنه نجم الصحافة المصرية. يدعو إلى سهرة في منزله: "معي أناس لهم باع في الثقافة والفن والسياسة، وآخرون يقاتلون للبقاء أحياء بعيدا عن الإحباط والملل." مرزوق بك أو "مرسيدس بك" من أصحاب الشركات الممتدة من الخليج إلى أفريقيا.

يحن "عجيب كفاي" إلى مصر القديمة وبيت الأجداد. سيلفي تقود سيارتها في براعة لاعب سيرك. تجري وراء عربات النقل وتتدفع بين الأوتوبيسات، بينما هو قابع في المقعد الخلفي، يحلم بشراء قلة فخارية يضعها على حافة النافذة ويزينها بالنعناع. أخذته إلى طرق تغيرت معالمها، غابت عنها الخضرة، وفقدت عذوبتها. زاد إحساسه بالفقد. هذه أيام جديدة وأناس جدد. لا مكان لبائعي القلل الفخارية وبائعي القصب بينهم. المنطقة التي بنت شهرتها على صناعة الفخار امتلأت

على جانبي الطريق بمحلات إصلاح الثلاجات. الشوارع غير الشوارع والبنائيات غير البنائيات.

"عجيب كفاي" يذهله ماحوله من تطور. "قاهرة غريبة، رجالها يدورون في الشوارع يبيعون الأمشاط والدبابيس والفلايات، وهذا الرجل الواقف إلى جوارى يحدثني عن شبكة المعلومات اليابانية وكأننا في طوكيو أو نيويورك. الغريب أن يواجه "عجيب كفاي" هذه الصدمة الحضارية في بلده وهو العائد من بلاد الشمال المتقدم تكنولوجيا. لقد عاش سنوات حياته في الغربية معزولا عما حواليه. "أحمل نقودي في جيبى ولا أعرف كروت الضمان. أذهب إلى شبابيك الصرف في البنوك ولا أتعامل مع تلك الصناديق السحرية التي تخرج الأوراق النقدية بالضغط على الأزرار. عجزت عن استخراج طابع بريد واحد من الماكينة طوال عشرين عاما. أنا عازف ربابة، أجلس على دكة تحت شجرتي وأغني أدوارى، لأطبق الغناء أمام ميكروفونات ولا أطبق سماع صوتي على الأثير." هكذا أمضى كفاي سنوات عمله في الغربية مراسلا صحفيا .

يلتقي "هنادي المعلم"، حبه القديم. مات زوجها في لبنان ولم يترك لها ثروة. عمل بالسياسة والصحافة طوال عمره، كتاباته جارحة ورؤيته عميقة. لم يبع نفسه للشيطان ولم يفكر في شرائه. "زوجتي أحببتها من أول لقاء. قالت: هذه الفتاة تعزك يا عجيب. كانتا تخرجان سويا، تسافران إلى الإسكندرية

والأقصر بمفردهما. ولما ماتت روزالين، بكتها هنادي بجنون. "قادتة هنادي إلى غرفة مرسومها، سألتة:

- كيف تحملت الغربية يا عجيب؟

"قلت لنفسي: معها حق. كيف تحملت تلك السنوات؟ لا أعرف. سافرت عام ٥٨، وعدت عام ٩٧، كنت شابا عند مغادرتي، وعدت كهلا في الستين أبحث عن زمن ضائع، كما يقال."

يفيض "عجيب كفاقي" على القارئ بمخزون متدفق من الذكريات. يحمله معه في رحلة شجية عن غربة ماضية وغربة آتية. يقول له صديقه: "أنت يا عجيب مثل قطار مدخنه في المقدمة ويجري إلى الخلف." عجيب نفسه يراوده هذا الإحساس عن شخصيته. يقول لنفسه في أحد المواقف: "ربما قال لها هذا الوغد: هذا إنسان مخرف تتلبسه عفاريت الماضي وخيالاته." تداهمه فجأة متاعب البروستاتا وضيق التنفس. يسأله طبيبه:

- "ماذا يشغلك إلى هذا الحد يا أستاذ عجيب؟

- أوراقي.

- ماذا بها؟

- أحداث ووقائع ثورة ١٩١٩.

- ألا تكفيك ياسيدي ثورة ٥٢ حتى تشغل نفسك بثورة ١٩؟

تتضح "أوراق سكندرية" بولع "عجيب كفاقي" بالتاريخ وبفلسفته. الاستعمار القديم والجديد، العولمة والمعلوماتية والهندسة الوراثية ودخول القرن الحادي والعشرين، سنوات التحرير والنضال والشهداء من دنشواي حتى قانا، ونهاية التاريخ "التي يريدها على أسماعنا أولاد الأقاعي حتى صدقناهم". "عجيب كفاقي" يشده الماضي الذي راهن عليه إنطلاقاً من مواقفه، ودفع الثمن غالياً: غربة العمر. هو الآن يعود إلى واقع لا يجد لنفسه مكاناً فيه. حتى هنادي المعلم، يقول لنا في آخر سطور الرواية، ليست من نصيبك يا عجيب. "معارك فرضت نفسها علي، ووجدت نفسي في وسطها. معارك وهمية لا طائل منها ولا رجاء. الإنغماس فيها مصيبة، والتغاضي عنها بلادة لا تليق. ربطتني بأهلي خيوط الأسى والحزن."

عجيب كفاقي، في النهاية، هو "كائن تاريخي" وأزمته الحقيقية هي تلك القوى التي تدفع به خارج التاريخ. والتحدي الذي يواجهه هو للصمود والبقاء داخل دائرة التاريخ. وتلك، بالتأكيد، ليست قضية عجيب كفاقي وحده.

"خزانة الكلام"
لـ جميل عطية ابراهيم
أمة موجهة بالأم الطبيعة والعولة

حينما اتصلت بالكاتب الكبير جميل عطية ابراهيم ذات يوم في عام ١٩٩٧ مهنئا إياه على آخر أعماله آنذاك، وكان رواية "أوراق سكندرية" ومتمنيا له المزيد من الإبداع الجميل وإثراء الساحة الثقافية بأعماله ذات الطابع الخاص الذي يجمع بين تفرد القدرة الإبداعية وعمق الرؤية التاريخية لمتقف مناضل، فاجأني بقوله: "أنا خلصت. لقد قلت كل ما عندي، وما أظنني سأكتب شيئا بعد الآن." في ذلك الوقت كان جميل قد توج مشروعه الروائي باكتمال ثلاثية الثورة التي ضمت ثلاثة أجزاء هي: "١٩٥٢" و "أوراق ١٩٥٤" و "١٩٨١"، وهي الثلاثية التي تمثل ركنا ركينا في متن أدبنا العربي المعاصر. ثم أتبعها برواية "أوراق سكندرية" التي كانت بمثابة مشروع لفتح ملفات ثورة ١٩١٩ لكنها توقفت عند حد كونها مجرد "مشروع". ومع ذلك، فقد كانت "أوراق سكندرية" امتدادا لمشروع جميل عطية ابراهيم اللصيق بقضايا الوطن والمدافع أبدا عن حق المثقف في التعبير: المثقف الذي نراه في أعماله دائما عرضة للاضطهاد بل وللإغتيال. ولذلك، فإنني أعترف بأنها كانت مفاجأة سارة لي أن تصدر أحدث روايات جميل "خزانة الكلام"، (روايات الهلال، مايو (أيار) ٢٠٠٠) التي جاءت فصلا جديدا في معركة جميل عطية ابراهيم دفاعا عن

قضايا الوطن وفي قراءته المستتيرة للماضي وتوقعاته الكاشفة للمستقبل، وفي محاولاته لكشف المستور ونحن على أبواب ألفية جديدة، وفي مواجهة تيارات عالمية جارفة تستمد معظم قوتها من ضعف الآخرين وعدم قدرتهم على الفعل والاكتفاء بموقف المتفرج.

وفي "خزانة الكلام" يواصل جميل عطية ابراهيم تأصيله للقضايا التي تأسس عليها مشروعه الروائي في الثلاثية وما بعدها، وفي مقدمتها: تعزيز الوعي التاريخي وحفظ ذاكرة الأمة؛ وإبراز دور المثقف المستتير في مواجهة القوى المضادة والتي لا يقوى أحيانا على مواجهتها ويكون مصيره الاضطهاد بل والاغتيال؛ واستشراف منظور مستقبلي يراعي تراث الوطن التاريخي والاجتماعي وتراكماته القيمة على مر العصور.

يفرد المؤلف ٣٦ فصلا لثمانى شخصيات رئيسية لكي تتكلم وتتكلم وتعرض على القارئ، من وجهة نظر كل شخصية، أبعاد القضية الرئيسية في الرواية، والتي سنعرض لها في حينه. أما الشخصيات الرئيسية الثمان فهي، حسب ترتيب الظهور على المسرح، إذا اقتبسنا هذه العبارة الشهيرة، فهي: عابد عبد المتجلي زوغلي؛ الدكتور سامح الدهشوري؛ نقيب علاء العتر؛ نفوسة بنت النخيلي؛ إليزابيث؛ مارينا أبو المحاسن المصري؛ بوشناق الطهطاوي.

عابد عبد المتجلي زوغلي (٧٤ سنة) هو عميد عائلة زوغلي باشا الكبير العريقة والذي يفاخر دائما بأن تقاليد الأسرة يعود تاريخها إلى ثلاثة قرون (ربما إشارة إلى وقت غير معلوم في تاريخ الامبراطورية العثمانية. وفي حديث له مع إليزابيث، المستشارة المهتمة بتتبع مسار حركة التنوير في الشرق (وهي فتاة فانتة عمرها ٢٦ سنة، أي تصغره بنحو ٤٠ عاما، لكنه لا يستطيع أن يخفي فرحته بلقائها، ويقرر في النهاية أن "حب الصبايا ليس من نصيبنا. نحن العواجيز، علينا الاكتفاء بالرؤية أو الرحيل")، تسأله إليزابيث: أين تركيا في الأدب الحديث في مصر؟ يرد قائلا: قطعت العلاقات بحروب. ويكمل: "لا أحد يسعى إلى فتح ملفات قديمة. قلة تتحدث اللغة التركية حاليا، بينما الأجيال السابقة كانت تتقن التركية القديمة والحديثة. تنكرت تركيا لجيرانها العرب، فتتكر لها العرب عن قصد). وفي موضع آخر يلقي مزيدا من الضوء على جده الأكبر، فيقول: "كان مقربا من السلطان لعلمه ونزاهته، ثم وقعت وشاية على طريقة أهل ذلك الزمان، فحرق السلطان التركي كتبه، وطارد تلاميذه، ووضع في قبو معتم لمدة عشرين عاما. تغير الولاة، وقتل منهم من قتل، وعزل من عزل، وظل جدي في القبو، حتى تنكره الناس، وأخيرا أفرج عنه أحد الولاة الصالحين، وعينه قاضي القضاة، وقربه من دوائر الحكم، فأصلح، وعرف جدي بخططه وتعاليمه ووصاياهم. أطلق عليه لقب الباشا لفضله. وأنعم عليه الوالي بأبعاديات كثيرة. وتفرغ للتعليم والدرس."

عابد يرث عن جده الأكبر عمارة على النيل ومكتبة حافلة بالعلم والتراث وتضم مراجع تعود إلى القرن السادس الهجري، ومخطوطة من ألف ليلة وليلة تعود إلى العصر العباسي، ومخطوطات في الفقه، ومراجع في التاريخ الاسلامي، إلى جانب كتب السير والأدب والشعر. والمكتبة مفتوحة دائماً لخدمة الباحثين. ومع تتابع أحداث الرواية سيترسخ في ذهن القارئ أن المقصود بالعمارة والمكتبة ليس سوى الوطن عموماً وتراثه وتاريخه. وسيصبح الموضوع الرئيسي للرواية، وبمعنى آخر، ستصبح القضية الرئيسية التي تطرحها، هي حماية هذا الوطن وهذا التراث في مواجهة القوى والأطماع العالمية الحديثة.

يعكف عابد على تطوير المكتبة بمساعدة إليزابيث ومع صحبة من رفاقه المفكرين. "اكتملت أجزاء موسوعتنا. نقبت عن بذرة التنوير في تراثنا، هذه البذرة التي أصابها السقم في بلادنا في نهاية القرن العشرين بسبب الميل إلى الخرافات والنزعات السلطوية. المبحث الثاني أعده صديق عمري بوشناق الطهطاوي حول مسالك التنوير في عصر العولمة، أما صديقنا الدكتور أحمد أبو الشرف فكانت مهمته استشراف منظومة القيم في ظل مكتشفات وإنجازات تشبه أعمال السحر الأسود في الأساطير. ستة أجزاء جاهزة للطبع." ويقول عنها في مكان آخر: "اتفقنا على البدء في إصدار موسوعة التنوير مع بداية عام ٢٠٠١، في مطلع القرن الجديد. ستة أجزاء

تتضمن مناقشة قضايا أساسية أهملت، وتفنّد مزاعم سادت لعدة قرون. موسوعة إسلامية حديثة عمادها العقل واحترام حقوق الانسان والديمقراطية.

رؤية عابد لمستقبل المكتبة هي أن تتحول إلى مؤسسة. "مبنى متوسط قابل للزيادة. عليه يافطة مشعة: مؤسسة زوجلي باشا للأبحاث. فرح قلبي. ختامها مسك. موسوعة التتوير الاسلاميه انتهت صفحاتها. صالحة للطبع. شعارها لا تكفير، وعمادها الديمقراطية، ومراعاة حقوق الإنسان، وحق الشعب في تبادل السلطة. قلت لنفسي: أحسنت يا عابد. جاهدت الجهاد الحسن." وينسى عابد بقية هذه العبارة، فيسأل صديقه الأستاذ بوشناق الذي يقول له: "هذا قول بولس الرسول، وأظن تتمته: واستحققت إكليل الغار." بهذه الرؤية الثنائية المكثفة، والتي لا يخفى مغزاها، يقدم لنا عابد عبد المتجلي تصورا لما يمكن اعتباره عقدا أو ميثاقا اجتماعيا — مشروطا — كحل لمواجهة المخاطر التي تحدث، مجازا، بالمكتبة وعمارة الأجداد. ويعلن عابد: "من يود تسلم المكتبة ويتعهد بالحفاظ عليها فليتقدم ويعلن رغبته أمام الجميع."

لكن مهمة عابد في الحفاظ على المكتبة والعمارة لم تكن بالمهمة اليسيرة. فهناك شركة بان إكس كوم عبر الوطنية، الطامعة في العمارة، والتي تقدم للدكتور سامح الدهشوري، ابن أخت عابد، دنيا زاد، وهو أيضا أحد ورثة العمارة، عرضا

خياليا لبيع العمارة: "أربعة ملايين جنيه دفعة واحدة، ومليون جنيه على أربع دفعات عند التسجيل. عرض لقطة. هذا المبلغ يتيح لي الحصول على قروض من البنوك لبناء مستشفى متخصص في طب العظام يضارع المستشفيات الأمريكية في تجهيزاته. أول مستشفى من نوعه في الشرق الأوسط"، هكذا يفكر سامح الدهشوري. وتجنّد شركة بان إكس كوم مارينا أبو المحاسن المصري ذات الصلات والتعاملات المشبوهة، وسيدة الأعمال الجسورة التي لا يعوق طمعها قوة أو قانون، للتأثير على الدكتور سامح لتمرير الصفقة، لكنها تفشل. وحينما يصر عابد على أنه لن يتنازل عن المكتبة ولن يبيع العمارة تلفق له تهمة تهريب الآثار عن طريق المكتبة. ومن خلال سلسلة من الأحداث المتتابعة والمتسارعة المشحونة بالإحساس بالسباق مع الزمن، تلجأ مارينا إلى الانتقام من سامح بالتآمر مع خادمتها التي تنس له السم في الشراب، ويموت سامح وتسرّق أبحاثه، وتهرب مارينا والخادمة إلى إسرائيل.

"خزانة الكلام" حافلة بالإحالات والإشارات. فشخصيات الرواية تحيل، سواء بأسمائها أو بأفعالها، إلى شخصيات أو إلى مراحل تاريخية بعينها ربما سهل استقراء أو فهم بعضها في حين يستعصي أحيانا الربط بين الشخصية الروائية والشخصية التاريخية المقصودة، لكن النص يعطي في النهاية التأثير المطلوب، وهو حفز فكر القارئ وإثارة تساؤلاته وإقناعه في نهاية المطاف بخطورة القضايا التي يطرحها المؤلف في إطار

شامل يقوم على تداخل الأزمنة حيث تتبع الحياة في شخصيات عاشت منذ مئات السنين في شخصيات أخرى تحمل بعض سماتها (بوشناق الطهطاوي، مثلا، أوفد في بعثة إلى باريس في عهد جمال عبد الناصر ضمن آخرين، من بينهم أبو المحاسن المصري، نموذج الانتهازي الوصولي الذي يكشف بوشناق الطهطاوي أنه كان من كتاب التقارير السياسية في ذلك الزمان، وحينما يلمح له بوشناق بذلك يرد عليه في بجاحة يحسد عليها: "يا أخي، من تسببت في فصله من البعثة سامحني، وصرنا أصدقاء، وأنت تفتش في دفاتر قديمة. السياسة لا أخلاق لها يا بوشناق." وهو أيضا إطار يجمع بين الإشارة إلى وقائع تاريخية محددة وأحداث شخصية عاشها رواة فصول الرواية وتسهم جميعها في رسم صورة مقلقة عن واقع الأمة ومستقبلها. هذه الإحالات تنطبق أيضا على التواريخ التي يتعرض لها أبطال الرواية. فسنجد أن بعضهم طرد من عمله مع بداية الثورة (حركة الجيش بلغة جميل عطية ابراهيم)، كما يشكل عام ١٩٥٤، الذي يشير عابد إلى أن والده طرد فيه من عمله إثر وشاية، يشكل علامة فارقة في رؤية جميل لأحداث الثورة وتطورها (وبالطبع، فإن جزءا كاملا من ثلاثيته عن الثورة خصص لأحداث ذلك العام)، وكذلك عام ١٩٦٦ حينما طرد عابد عبد المتجلي من عمله الحكومي، في إشارة إلى تلك الممارسة التي شاعت آنذاك ضد الناشطين سياسيا.

عابد عبد المتجلي زوجي لا يؤرقه فقط الواقع الراهن

بما ينطوي عليه من مخاطر وتهديدات، ولكن يؤرقه أيضا موت أمه المباغت. "في ساعة قيلولة نامت فيها العفاريات الزرق، اغتالت سيارة مندفعة أمي وهي واقفة على محطة ترام. من أين قدمت هذه السيارة؟ من قادها؟ لم يظهر شهود. كل ما تبقى لنا، موتها، مكومة وغارقة في دمانها وقد تهشمت عظامها: ميتة." ويتذكر سامح الدهشوري الحادثة قائلا: "جدتي قتلت في حادث سيارة، وترك جثمانها على الرصيف لعدة ساعات، وفي نهاية المطاف لم يقبض على الفاعل. ويقول عابد: "موت أمي وعدم العثور على المتسبب حقيقة عذبت أبي سنوات كثيرة (هل يربط جميل عطية ابراهيم بشكل ما بين رواية عابد عبد المتجلي عن حادثة موت أمه على محطة الترام وما ذكره الرئيس جمال عبد الناصر في أعقاب نكسة ٦٧ بأننا كنا "كواحد خارج من بيته، لا به ولا عليه، فصدمه أوتوبيس في الشارع"؟ مجرد خاطر تثيره الإحالات والرموز التي تكتظ بها "خزانة الكلام").

حلقة الواقع المر تضيق حول عابد عبد المتجلي. يسمع من صديقه الدكتور أحمد أبو الشرف: "زادت عمليات النصب لتصبح صناعة. لا فرق بين لصوص الحمير في الريف وبين بعض رجال العولمة. في الريف يسرق فقراء الناس الحمير، وعلى الساحة العالمية يسرق الأقوياء العقول. والبعض الآخر مهمته غسل المليارات في البنوك."

ومع قدوم الألفية الجديدة يفكر عابد عبد المتجلي: "ربيع وصيف وشتاء ويقبل قرن جديد. بسطاء الناس لا يخافون القرن القادم. الخائفون حفنة من المفكرين مثلنا، أما بقية الناس فيدخلون القرن القادم في طمأنينة وقد شغلتهم احتفالات لا أول لها ولا آخر. سرقتنا السكين يا عابد، لا تعلم الناس، ولا مُحيت أميتهم. الريف دخله الدش وبقي على حاله، الوادي الضيق أصبح أكثر ازدحاما على الرغم من شبكات المترو والطرق الدائرية و و . الحكاية طويلة يا عابد، ولا أحد يسمع. دنيا أخرى تنتظرنا: هندسة وراثية. استنساخ. صناعة أطفال حسب الطلب. غزو فضائي مجنون. محطات فضائية متحركة في الكون. أقمار صناعية تنقل همسات الأحبة وتصريحات الحكام ليل نهار. ماذا تبقى لنا من عالم قديم؟ لا شيء.."

لعل هذا العالم الجديد الذي أثار في عابد عبد المتجلي زوغلي كل هذه الأحزان والمواجع، عالم التطبيع والعولمة وانحسار المشروع القومي، وعالم ما بعد الكولونيالية المتمثلة في الشركات عبر الوطنية التي تستنفد ثروات الشعوب ومواردها البشرية، عالم الصفقات المشبوهة والضحايا الذين يوحد بينهم الظلم بينما غيرهم محصنون بالاقلاات من العقوبة، لعل هذا العالم هو الذي دفع جميل عطية ابراهيم إلى فتح "خزانة الكلام" مؤكدا من جديد دوره في ساحة الكلمة كواحد من أبرز فرسانها.

"وكالة عطية"
لـ خيرى شلبي
نموذج أصيل فى أدب المعرفة

حينما يعمد الكاتب إلى تجاوز حدود الإبداع الفنى
المجردة مضمنا عمله الإبداعي بعدا آخر عمليا يتناول، على
سبيل المثال، التطور التاريخى الإجتماعى لفترة من الفترات أو
عصر من العصور فإنه يكون بذلك قد مزج بين التجربة
الإبداعية والتجربة المعرفية التاريخية-الإجتماعية وأعطى
لعمله عمقا يجعل تقييمه والحكم عليه لا ينصرفان فقط إلى
الرؤية الإبداعية للكاتب ولكن أيضا إلى المضامين الفكرية
والمعرفية التى عكسها عمله فى نهاية المطاف. وهذا هو النهج
الذى تكشف عنه رواية "وكالة عطية" للأستاذ خيرى شلبى.

ولإيمانى الشديد بما يمكن أن أسميه عبق الأمكنة وعبق
الأزمنة، ولمعرفتى المباشرة بهذه اللغة الخاصة التى أثر
المؤلف أن يصوغ بها هذا العمل الملحمي (خاصة وأنتى من
بلدة المحمودية التابعة لمحافظة البحيرة، وعاصمتها دمنهور،
التى استوحى منها خيرى شلبى عمله العظيم)، فقد استوعبنى
هذا العمل حسا وفكرا، ليس فقط بما عكسه من إبداع مؤلفه،
ولكن أيضا بكل ما يعرضه من شخصيات ومواقف وأخلاقيات،
وبما ينطوى عليه من نظرة تاريخية واستكناه للشخصية
المصرية فى حقبة السنوات الأولى لثورة ١٩٥٢.

بطل رواية "وكالة عطية" لم يشأ أن يعرفنا باسمه وقرر أن يحكى لنا قصته بضمير المتكلم. وخلال الرواية يتأكد لنا إصراره على عدم الإفصاح عن اسمه حتى فى المرات التى كان يسهل على المؤلف أن يعطيه اسما ما نراه يغفل ذلك عمدا فيناديه أحد أصدقائه فى الشارع، مثلا، بقوله "يا فلان". وأيا كان الأمر فإن بطل رواية "وكالة عطية" صعلوك "بحق وحقيق". وأنا أستعير هذا للتعبير الجازم الذى يشى بشئ من العامية من الراحل للعظيم يوسف إدريس الذى أسس خطابا روائيا فريدا ومتميزا هيا له المكانة التى احتلها فى ميدان القصة والرواية. وأنكر أن هذا التعبير قد "عشش" فى ذاكرتى منذ قرأته فى إحدى قصص أو روايات يوسف إدريس، ربما قصة "الغريب" أو رواية "البيضاء". وهذا التعبير فى حد ذاته ليس مشكلة وقد يقول قائل إنه مجرد تعبير جار وللكل الحق فى استخدامه. ولكننى أنكر فى تلك النصف الأخير من عقد الخمسينات وفى أوائل الستينات كيف بهرتنا تلك اللغة الأدبية التى ابتدعها يوسف إدريس والتى تميزت بالسلاسة والبساطة وأسست مدرسة حديثة فى تاريخ القصة العربية. وربما أغرائى على استخدام هذا التعبير أيضا هو أنه استلقت انتباهى فى أحد سطور "الوكالة". وما أرمى إليه من إثارة هذه النقطة والتركيز عليها هو أننى تصورت - وسعدت بتصورى - أن لغة الرواية ستكون عموما على هذه الشاكلة، تلك اللغة البسيطة والوسيلة ما بين العربية والعامية، والمزخرفة من حين لآخر، وكلما سمح

النص والموقف والمضمون، بتعبير فولكلورى سواء أكان مثلاً شعبياً أو موالاً أو أغنية شعبية، وهى الأشكال الفولكلورية التى تحفل بها بالفعل لغة الخطاب الروائى فى هذه الرواية. ولكن واقع الأمر هو أن لغة "وكالة عطية" جاءت على عكس ذلك تماماً. وربما أراد المؤلف لها أن تكون تعبيراً حياً ومطابقاً للغة أهل الوكالة، وربما قرر من البداية ألا يتدخل فى الحوار وألا ينمقه وألا يخضعه لقدرته الإبداعية التى تتجلى فى فقرات كثيرة من الرواية. ربما لكل ذلك بدت تلك اللغة فى أحيان كثيرة نابية وفى حاجة إلى صقل. إن التجارب التى تحكيها رواية "وكالة عطية" هى تجارب جد ثرية وعميقة وهى تشكل بالفعل عناصر أساسية تجعل من هذه الرواية عملاً كلاسيكياً عظيماً كان يمكن أن يرقى إلى مرتبة درة عبد الرحمن الشرقاوى "الأرض" من حيث أن كلتا الروائيتين هما من النوع الذى يمكن اعتباره جزءاً من السيرة الذاتية للمؤلف فى ظل خلفية الواقع السياسى - الإجتماعى لفترة معينة.

يتحدث المؤلف عن الوكالة قائلاً: "لم أكن أتصور مطلقاً أنه يعنى تلك الوكالة الشهيرة؛ ربما لأنها كانت ذات وجود أسطورى فى داخلى يحول بينى وبين الارتباط بها أو الإقتراب من شفير هاويتهما؛ فإذا بى فجأة مساقاً إليها بإرادتى كانتى أسعى لشيء جديد لم أكن أعرف عنه من قبل شيئاً، أى شيء؛ فما أن رأيتها الآن رأى العين استوعبتى فى الحال كواقع قائم بذاته مثير للإنتباه. استيقظت الأسطورة القديمة

لتلتحم بالواقع. خيل لى أن الوكالة على وضعها هذا أقل بكثير
جدا من صورتها في الأسطورة ؛ أقل سحرا ربما؛ لكننى مع
ذلك شعرت برغبة عظيمة في الإنغماس فيها حتى النخاع. إن
الأسطورة التى كان من المفترض أنها تمنعنى عن الوكالة
وتكرهنى فيها، هى نفسها التى تكرهنى عليها ، تغرينى
بالدخول فيها؛ بل إنها لتزرعنى فيها زرعاً، بكل ما فى السحر
من قوة، وبكل ما فى نفسى من استجابة ورغبة فى الرؤية
والكشف والممارسة." (ص ١٦).

لقد اخترت هذه الفقرة بالذات من فقرات الرواية
لاعتقادی بأنها بالغة الأهمية والدلالة فيما يتعلق بالقضيتين
الرئيسيتين اللتين تثيرهما هذه القراءة لـ "وكالة عطية". أما
القضية الأولى فهى قضية اللغة، ويعبر عنها هذا التناقض
الصارخ بين ما يتجلى فى هذه الفقرة من عذوبة لغوية وإبداع
بنيوى فى الأفكار والعبارات، ومن ناحية أخرى بين المستوى
النابى للغة الخطاب الروائى فى معظم الرواية، والتى أوتّر الا
أختار منها شيئاً إذ تحفل بها معظم صفحات الرواية ولن
يستعصى على القارئ التقاطها بسهولة. إلا إننى أريد أن أكرر
ما أشرت إليه فى البداية وهو أن تلك اللغة تدنت أحيانا إلى
مستوى "جارغون" أو لهجة محلية ربما يفهمها أهالى البحيرة
وما حولها لكنها ستتستعصى بالتأكيد على قارئى العربية
عموما. وهذه هى نقطة الضعف الرئيسية فى الرواية.

أما القضية الرئيسية الأخرى التى تعطى لهذه الفقرة بالغ

الأهمية والدلالة فهي أنها تعبر بالقفل عن جوهر الرواية وتشكل أساسها المنطقي الذي يقوم عليها بناؤها كاملا.

إن الأسطورة والواقع للذين تشير إليهما الرواية أيضا سوى "وكالة عطية" من ناحية بوصفها الأسطورة، أو الليوتوبيا، المجتمع المثالي، ذا القوة الساحرة، في مقابل الواقع الذي يمثل المجتمع الديمقراطي خارج الوكالة. لقد وجد الراوى فى وكالة عطية المجتمع المأمول، مجتمع العدالة الاجتماعية والمساواة والحب والتراحم بعد رحلة أوليسية فى مجتمع الواقع الديمقراطي (نسبة إلى شخصية أوليس أو أوديسيوس الأسطورية بما عرف عنها من غزوات ومغامرات وبما ألحقت به تعريشة الكثيرين من الكتاب والشعراء)، حيث ذاق الراوى كل أشكال المهانة والذل بعد فصله من معهد المعلمين وهو على وشك التخرج.

ومما له مغزاه أيضا أن فصله من المعهد وضياح مستقبله قد حدث بسبب أنه رزى "بمدرس للرياضة كان سخيفا وسمجا وابن زانية" لاحظ اختيار المؤلف للصفتين: لم يعجبه أن أبناء الفلاحين المعلمين القلميين من القرى والعرب أشبه بالجرابيع الحفاة، يمكن أن يتفوقوا فى التعليم على أبناء المدارس الأصلاء من أبناء النوات والتلس الطيبين، فصار يتصدى لى فى كل امتحان. "وحينما طرده هذا المدرس من لجنة الإمتحان وجد نفسه ينط فى كرشه "حتى تركته كومة من

الخرق الممزقة مبقعة بالدم، دمي ودمه" (ص ١٠).

بطل "وكالة عطية"، كما أشرنا، صعلوك باختياره. وتبدأ الرواية بحادثة فصله من معهد المعلمين، وتنتهى بالشرطة وهى تداهمه فى غرفته بالوكالة حيث "الشلة" وزجاجات الكحول والحشيش وورق اللعب والنساء شبه العاريات: "مبروك عليك! قضية لابسة لانقض فيها ولا إبرام !! إدارة المسكن للعب القمار وشرب المخدرات والخمر وتسهيل الدعارة!!" (ص ٤١٤). وما بين هاتين الحادثتين نعيش مع "أوليس" خيرى شلبى عالم الوكالة السلس والممتع والصحي، حيث "كان كل شىء يغرى بالإنصات والتأمل والإستغراق"، وحيث "رأيتنى أستسلم لنوم عميق لم أعده فى حياتى من قبل حتى على الفراش الوثير. ثم رأيتنى أمشى متسكعا بمزاج رائق وبلا أدنى خوف داخل غابة كثيفة الأشجار لأول لها ولا آخر. وكانت الذئاب والثعالب والكلاب والسباع والفمور نائمة تحت جذوع الأشجار تتنأب فى ملل غير عابئة بخطواتى النشوانة الحمقاء. وكان يبدو أننى أعرف كل هذه الوحوش معرفة شخصية وأنها هى الأخرى تعرفنى حق المعرفة وأن بيننا ودا قديما لعله رابطة البحث عن لقمة فى النهار ومأوى فى آخر الليل؛ بل خيل إلى أن بعضها يكاد يعزم على بنظرة جانبية، يكاد يترك العظمة التى ينهمك فى نهشها ليقول لى: تفضل والحس لك لحستين." (ص ٢١)

هذا هو عالم الوكالة كما تراءى للراوى فى حلمه بعد رحلة التيه فى مجتمع الواقع الدمهورى حيث "يلفظنى الشارع المزرحم ذو البلاطات العريضة المتشقة بأخايد المياه القذرة ... حتى إذا ما أقبل الليل احتوانى الظلام فضغطني بين جنبيه فى قسوة شديدة إما بالبرد أو بالخوف أو بالضياح" (ص ١٢).

يظل بطل "وكالة عطية" متأرجحا بين هذين العالمين إلى أن يبلغ مجتمع الواقع نقطة الإنكسار. هذا المجتمع يصحو ذات يوم على "قجر أسود" من الإعتقالات والسجون والتعذيب. تتلون صفحات الرواية بصور القمع والمهانة والعسكرة الأسود واغتصاب النسوة أمام أزواجهن والموت كمدا أو تعذيبا أو شنقا: "ما هذا الذى يجرى للناس فى عهد الثورة؟ هل يتركهم الله يفعلون بالناس هكذا؟" (ص ٣٢٢).

لكن بطل وكالة عطية فى تشنته بين الواقع والحلم ، وفى دوامته بين "البحث عن لقمة فى النهار ومأوى فى آخر الليل" كان غائبا عن ذلك وغير واع به إلى أن صدم به هو شخصيا ذات يوم. فقد التقى ابنة عمه الثرية بدرية (التي ود الزواج منها لولا أنها ورثت وجه أبيها فى غلظة الشفتين وتكور الجبهة)، وكانت متشحة بالسواد. قالت باستنكار ردا على تساؤله عما حدث: "أنت إذن غائب عن الوعي! لاتعيش فى الدنيا" (ص ٤٠٨). على مقهى قريب حكى له مأساتها: فقد شنقوا زوجها لأنه من مؤسسى الجهاز السرى. قبل ذلك،

تعرضت للتهديد والتخويف والإغتيال. كذا أن ينظروا من
البكاء فى ركن المقهى وهما يحلوان إخفاء دموعهما عن
الجرسون الذى كان يتابعهما بنظرات العزاء والمواساة حتى
اقتحم عليهما المتضدة بيسمة عذبة كأنه يمس بها على رأسينا
قللاً: "وحدوا الله بقى حرام للى يتصلوه فى نفوسكم ده."
وبالمناسبة، فإن هذا هو أحد المشاهد البالغة التعبير والصدق
فى الرواية والتي تكال على قدرة المؤلف على سير غور
ما يسمى بالروح أو النفس البشرية أو السلوك الإنساني،
بإختصار "الروح" التي تتسم بها شخصية "ابن البلد"
المصرية.

إن قراءة خيرى شلبي الإجتماعية-السياسية لهذه الحقبة
الزمنية التي تمثلها الرواية هي شكل من أشكال المعرفة التي
يقدمها إلينا فى إطار معرفي مدعم بالوقائع والأسماء والأحداث
والأمكن داخل إطار آخر هو الإطار الإبداعي الذي تقوم عليه
الرواية. وكثما يصادق خيرى شلبي عملياً على مقولة
تسيودور أدورنو بأننا نلجأ إلى الأدب للمعرفي حينما ندرك أن
الحقيقة هي نقيض المجتمع القائم"، وأنها تتحرك على هذا
الطريق تحذونا الرغبة فى تغيير ما نعتقد أنه خطأ وفى إصلاح
ما تكسر واستعانة ما نقد. ومن هنا يصبح العمل الفني تعبيراً
عن الرغبة فى تصور وتنفيذ خيارات أخلاقية معينة والعجز
عن تحقيقها. وهذا يفسر ما شعر به بطل "وكالة عطية" فى أول
مواجهة له مع الوكالة من "استجابية ورغبة فى الرؤية والكشف

والممارسة.

آخر فقرات الرواية تعبير إبداعى وصورة تشى
بالفوضى الناتجة عن فقد التوازن الدقيق بين مجتمع الواقع
اللاحقى ومقابلته للطوباوى المتمثل فى وكالة عطية. "وفى
الظلام الدامس"، يقول بطل الرواية، "رأيت قمرا شاحبا مخنوقا
يتمرد على جحافل السحب ليلقى على الأرض نظرة: كانت
يدرية تمضى أسمى فى خط مستقيم تتأبط قرطاسا من زهر
البنفسج، فلا أرى سوى ظهر شبحها الملتف بالسواد يمضى
نحو شاهد قبر بدا فى رمشة القمر كقالب من الرماد الأبيض
فوق قيل خرافي برك على الأرض." لكنها فقرة توحى فى
نفس الوقت بأن ملف "وكالة عطية" لا يزال مفتوحا، ربما
لأننا الأمل بأن تنتظر من المؤلف أجزاء أخرى مكملة لهذا
العمل العظيم أو مماثلة له.

"ذات"

صنع الله إبراهيم

بين "مسخ" كافكا ونعى الحلم الضائع

"حينما استيقظ جريجور سارما ذات صباح بعد ليلة من الأحلام المزعجة، وجد أنه تحول في سريره إلى حشرة بشعة. وتساءل بينه وبين نفسه ماذا حدث لى؟ لم يكن ذلك حلما."

بهذه البداية المخيفة والغريبة استهل فرانز كافكا رائعته الشهيرة *The Metamorphosis* التى ترجمت إلى العربية تحت عنوان "المسخ" أو "التحول" واعتبرت منذ صدورها فى مطلع هذا القرن أصدق تعبير عن غربة إنسان هذا الزمان وأصبح كافكا من الرواد المبدعين الذين جسّدوا هذا الاغتراب فى معظم أعماله بصورة حادة ومكثفة ومؤلمة.

هذا التحول المؤلم والغريب هو الفكرة الرئيسية فى رواية صنع الله إبراهيم الأخيرة "ذات". وطبيعى أن يتصور البعض لأول وهلة أن "ذات" ربما كانت سيرة ذاتية للمؤلف أو لإحدى شخصيات الرواية ، ولكن سرعان ما يتبين القارئ (فى السطر الأول من الرواية) أن ذات هو اسم بطلتها التى يصور لنا المؤلف من خلالها (ومن خلال ما تعرضت له من مواقف فى حياتها) مرحلة من أهم مراحل التحول التى مرت بها مصر منذ منتصف الستينات حتى الآن .

فى ذلك الوقت تزوجت ذات من عبد المجيد حسن بعد

مقدمات رومانسية شهدتها "بركة البط في حديقة المريلاند" و"كانت تلك فترة الآمال العريضة والتطلعات الجسورة والأحلام: أحلام النوم وأحلام اليقظة بكافة أنواعها، الجاف منها والمنتبل".

و ذات/الرواية هي قصة تحول ذات/البطلة وبقية أبطال أو شخصيات الرواية من أناس حالمين إلى كيانات غريبة مضطربة تتدافع في كل الاتجاهات في جو فوضوى وفي مناخ مشحون بالخوف وانعدام الأمن الاجتماعى والتكالب على اللحاق بقطار الثراء والنزعة الاستهلاكية التى ميزت السبعينات فى أعقاب حرب ١٩٧٣ وحدث طفرة البترودولار . ونجد أنفسنا أمام صورة بيكاسوية عبثية تذكرنا بكل الفرع والهلع الذى تصوره لوحته الشهيرة "جيرونيكا" التى تجسد العذاب الذى ارتسم على وجوه سكان (وحيوانات) قرية أسبانية وهى تتعرض للقصف خلال الحرب الأهلية الأسبانية.

ويصور صنع الله ابراهيم هذه البشاعة من خلال "لوحات تقريرية" يعرضها علينا فى شكل مقتطفات من عناوين الصحف المحلية، فكأننا نجلس أمام "كاليدوسكوب" أو "صندوق الدنيا" لـ "تفرج كمان ياسلام" على عجائب هذا الزمان : التصريحات المتناقضة والسرقات وحوادث الاغتصاب وسوء استعمال السلطة وملايين الأموال المهجرة وظهور الأثرياء الجدد وحكايات شريهان والريان وونش مترو الأنفاق وسفح القطاع

العام وكل ما يخطر على البال من الظواهر والتقلصات
الغريبة والطاحنة التي افترست المجتمع في تلك الفترة
العصيبة.

في ظل تلك الظروف لم يكن يمكن لأحلام ذات أن
تصمد. وإذا كانت هذه اللوحات التقريرية تصور لنا
"الماكروكوزم" أو العالم الكلى الذى يتحرك فى إطاره "ذات"
البطله ومن معها، فإن ذات نفسها تشكل "الميكروكوزم" أو
العالم الصغير الذى يتحرك كتابع لذلك العالم الكلى أو هى
الصورة المصغرة له. وهى ذات منذ اللحظة الفاصلة فى
حياتها "ليلة الدخلة" فى خضم أحداث وصدمات لم تخطر لها
على بال وأثارت الاضطراب فى كل حياتها وخططها، وهى
"صامته، مبجلة العينين، تتلقى الصدمة تلو الأخرى".

لقد صدمت ذات ليلة زفافها على عبد المجيد (وصدم هو
أيضا إلى حد البكاء) بأنها لم تكن عذراء (ليس لسبب أخلاقى
وربما لسبب خلقى).

وبعد الزواج وتكوين عش الزوجية البسيط (فى عمارة
العريسان) فى أحد أطراف حي مصر الجديدة بدأت الأحلام
الصغيرة تتباعد شيئا فشيئا. لم يكن عبد المجيد قد أتم تعليمه
الجامعى ، وسرعان ما أدرك كلاهما أنه لا حاجة لها هى أيضا
أن تستمر فى كلية الأعلام (كى تتفرغ لتربية الأبناء). لكنهما

سرعان ما أدركنا أن مطالب الحياة لن تسمح بهذا الترف
فالتحقت بعمل إدارى فى إحدى الصحف. وتحولت ذات
الطموحة الحاملة إلى ربة بيت مطحونة فى العمل وفى المنزل،
وأصبحت تواجه كل يوم بتحد جديد يباعد بينها وبين أحلامها.
لقد كان وقع حركة طفرة السبعينات أشد مما تهيأت له ذات
ومن معها (كان عمارة العرسان :الضابط والمهندس والموظف
بالزراعة ومدام سهير ساكنة الشقة المفروشة). وتموج العمارة
بتغيرات سريعة وسكانها يلهثون وراء متطلبات التغيير .
ودائما تتسع الهوة بين الحلم والواقع "قالطم للرأسمالى الذى
كان يبدو قريب المال فى ظل اشتراكية عبد الناصر ، صار
للعجب مستحيلا فى عهد رأسمالية السادات " .

وتتحول شخصيات ذات(الرواية) إلى "ملكينات علكة
على مضغ الفول والمخلل ثم ابتلاع للشاي " أو "ملكينات بث"
فى الغرف المكتظة بالمكاتب التى تطوها الأتربة وتتأثر فيها
الصحف والمجلات فى إهمال. ونمضى فى رحلة كابوسية مع
شخصيات الرواية وهى نحاول جاهدة أن نتمالك وأن تصمد
أمام التحولات المخيفة التى تحدث فى المجتمع . وهامى ذات
تجرى من مستشفى إلى آخر، مرة لتعالج ورما سرطانيا فى
ثديها، ومرة لعلاج طفلها الذى ولد وهو يعانى من مشكلة فى
المنطق . وفى ظل المناخ السائد وإعلانات التليفزيون وأسماء
السلع والمحلات الجديدة (ذات الأسماء الأجنبية فى معظم
الأحوال) لم يكن غريبا أن يخطو الطفل خطواته الأولى نحو

الشفاء بالنطق بالإنجليزية قيل أن ينطق بالعربية.

ذات هي تعبير عن المسافة بين الحطم وقد الحطم، بين الرؤيا والكليوس ، بين الواقع والبحث الذي يعجز أقرانه عن عمل شيء لتغييره ، ومن ثم يتحولون إلى كائنات تبدو منعزلة عن هذا الواقع لكنها في الحقيقة نتيجة طبيعية له. هذا الانفصال المادي جسده المؤلف ببراءة في "التكنيك" الذي ابتدعه لشكل الرواية بتقسيمها إلى فصول سردية (تتناول الحياة اليومية لشخصيات الرواية) وفصول تقريرية (تصور ببراءة الخلفية والظروف والعوامل الاجتماعية التي أقرزت هذه الشخصيات). ولذلك فلا مبالغة في القول بأن ذات هي رواية كلبوسية ، صعبة ومرهقة ، ولا شك أنها أرهقت كاتبها الذي اعتصر فيها كل معاني الإحباط والمرارة والأذى والظلم الاجتماعي و"المسخ" الذي تصوره الرواية ، وهي المعاني التي تنتقل بقوة وبصدق إلى وجدان القارئ ، وتجعل من "ذات" عملا كلاسيكيا يضاف إلى روائع صنع الله إبراهيم ، وإضافة جديدة إلى فن الرواية العربية بوجه علم.

"مدينة اللذة"
لـ عزت القمحاوي
رواية منذرة تنبئ بالتفجر والطوفان

حينما نشرت "مدينة اللذة" سلسلة في جريدة أخبار الألب قدم لها الكاتب الكبير جمال الغيطاني بقوله إن هذه الرواية تنتمي إلى كتابة جديدة ورؤية أجد، تترج فيها الأصالة بالمعاصرة، والثقافة الخفية السارية باللغة الحديثة المتدفقة، وهذه الرواية تمثل صوتاً قوياً متميزاً ، تولكه أصوات أخرى في الساحة الأدبية الآن تؤسس لكتابة جديدة ورؤى يمكنها أن تستوعب هموم الإنسان والواقع وتعبّر عن نفسها بطرق مختلفة." وكانت هذه الشهادة، بداية، شهادة كاتب قد لعل قد.

إن "مدينة اللذة"، باكورة الأعمال الروائية للمبدع عزت المحلوي، هي بالفعل عمل قد، وعلامة فارقة في فن القص العربي يفتح بها عزت المحلوي هذه الساحة شاهراً سيفه في جراءة نادرة وقدر متفرد، مما يجعلها نصاً بالغ الدقة والإحكام والصلابة. إنه نص تشعر للوهلة الأولى أنه نص مشحون بقطبية عالية High voltage تجعل الاقتراب منه أمراً محفوفاً بالمخاطر إن لم يكن على القارئ فعلى المؤلف الذي يفتح في جراءة مفقودة وفي تمكن غير عادي تخوماً مغلقة، أو مسورة، وفي مجالات تتجاوز السياسي والاجتماعي إلى الفكري

والعقلاني بل والديني. ذلك أن هذه الأسوار تحجب وراءها تراكمات عفى عليها الزمن من التخلف والتواكل والعفن والزيف أدت بدورها إلى حالة من التفسخ والعهر تنبئ بالتفجر وبحدوث "طوفان يغرق المدينة".

"مدينة اللذة" من جهة أخرى هي نص من النصوص التي يصفها رولان بارت" بأنها تفرض عليك إحساسا بالفقد، نص يقلق القارئ، ويهز افتراضاته التاريخية والثقافية وال نفسية المسلم بها، ونص يدفع بالعلاقة بين القارئ واللغة إلى مستوى الأزمة."

فما هي "مدينة اللذة" وكيف الولوج إليها والتمتع بملذاتها؟ القمحايوي يستدرج قارئه برقة وحنكة. "على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك المدينة. بيضة عملاقة أفلتتها مخالب رخ وسط بحر من الرمال. وستقشر حتما هذه البيضة لتفاجئك قصورها البيضاء بأسطحها الهرمية المغطاة بالقرميد الأحمر، وأسوارها العالية المتوجة بالقرميد الأخضر، وشوارعها الفسيحة، وميادينها الضخمة الموحشة، وسياراتها الفخمة المسرعة، وأجهزة التكيف التي تهدر متشبثة بمقاعدھا على الجدران."

في هذه المدينة "الأبواب ذاتية الحركة تفتح تلقائيا، فواكه الصيف والشتاء حاضرة قبل أن يتحرك لعاب المشتهي." "أهل هذه المدينة سعداء وإن سكن وجوههم صمت وسكون يشبه

العبوس." وفي مكان آخر يقول الراوي: "ولسوف تسأل نفسك بضيق حقيقي: ما الذي هنا يطفئ الروح ويؤجج الرغبة؟! ولن تجد في هذه المدينة المتشامخة سوى المزيد من صمتها، والمزيد من جنونك."

وليحذر القارئ. فهذا هو أحد الفخاخ المحكمة التي ينصبها المؤلف في أول الرواية. وهو فخ سيتذكر المؤلف قرب نهاية الرواية أنه نصبه ثم نسيه، فيعود إلى تثبيته ببعض "الدق" على رأس القارئ، فيسوق إليه هذه الحكاية: "عند هذه اللحظة تحديدا يرى أمه التي تركها وحيدة منذ ما لا يتذكر، تسري عبر الفضاء الرحب، وتجتاز فتحة الكوخ، في عينيها عتاب لا يحتمل. يجهش فيشعر بيدها بحت ملابسه، تدلك ظهره، لا ينقلب على بطنه ويغفو كما كان معتادا، وإنما يجلس حزينا خزيانا."

سيتراءى للقارئ الذي قد يقع في هذا الفخ أننا أمام رواية عن الغربة والاعتراب، خاصة وأن الكثير من الصور والمجازات المتناثرة على صفحات الرواية ستدعم هذا الافتراض. لكن سرعان ما سيتبين للقارئ أن هناك أبعادا أشد قوة وأكثر عمقا من مجرد هذا البعد الاعترابي، وإن كان هذا البعد في حد ذاته قد عمق من الإطار العام للرواية التي تتغنى التعبير عن اغتراب أشد وطأة وأوسع نطاقا، وهو ليس اغترابا فرديا وإنما اغتراب أمة أصبحت أسيرة كهانها الذين يزينون

لها، زيقا، عالما جبل أهله على ممارسة اللذة "ويقال إنهم يمتلكون نسخا متعددة من الأجساد، كلما أصاب الوهن أحدها تقدم الآخر." عالم يحفل بالعبيد والإماء، "ويتمتع فيه الخصيان بتفوذ ضخم بين النساء والغلان." وفي هذا العالم أيضا "يستطيع الأمير أن يضاجع ماشاء من النساء والغلان، دون كلل، وفي تنابع لايتوقف إلا بمقدار ماينتهي الخصيان من تغيير شرائف السرير." هذا العالم يحرسه "كهنة متيقظون مع صقورهم. فإذا مارأوا غبار خطر قادم أسدلوا بتعالويذهم السحرية للظلام للحظات كافية لإخفاء القصر، وإقامة آخر في المواجهة."

مدينة اللذة هي عالم كوني ابتدعه القمحاي، وابتدع له أهله وناموس حياتهم وتراثهم، والأهم من ذلك إلهته (وهي إلهة أنثى - أوليمت هي إلهة اللذة ؟ - تعود بنا إلى عصر آلهة الإغريق والرومان). وهاهي الإلهة تنزل إلى ساحة المدينة وترى للرغبة تتسحب من مخلوقاتها لأنها - على حرقها - كانت رغبة غلفا مبهمة، زاحمتها للحيرة. "ورأت الإلهة أن ذلك غير حسن.." وفي "سفر" آخر: "وغمرت السعادة الإلهة، وأعجبها ما صنعت فلم تعد إلى سريرها، وإنما اقترشت حقة للجبل، مرسلة ساقياها الإلهيتين، المتحيتين، في الأعلى تحضنان هلالا فاتنا ينادي: كونوا عبادي.. كونوا سادة، ومن عرقكم أخلق لكم عبدا يشاركونكم حرارة اللذة."

وفي "مدينة الله" يحدثنا الراوي عن "بناء" مجازي أصبح الناس يتقاطرون إليه للاستماع إلى تعاليم الآلهة التي صارت شيئاً قسئياً مقضية وعلمة تصدرها من وراء ستار، وقد ظلوا على إخلاصهم واستمروا في الذهاب بدافع من الإيمان الخالص، حتى بعد أن كفت الآلهة عن التجلي إثر "حادث مؤسف". ولن تجد من يخبرك ما الحادث، أو ما مصدر الأسف فيه، لأن الألم الذي خلقته المفاجأة كان أكبر من أن يسمح لتفاصيل البقاء إلى جواره.

وستقرأ في "مدينة الله" عن حكاية "شعبية" تتوارثها الأجيال عن مولود عجيب لأرملة مشهود لها بالاستقامة جاءها المخلص فيه بعد وفاة زوجها بسبع سنين. واستمر مخلصها العصر سبعة أيام حتى لتفطر لها قلب الإلهة فزلت في عربتها، وأمسكت بهلال المرأة وأمرت الطفل بالتزول فزل، وعندما قالت سلاماً، رد المولود قولها، فقالت هو لساني، وليبق هنا لسناً للذة. وحكاية أخرى عن قصر بلا نوافذ، ولما خافت سيئته وحشة الأيام جلبت لرجلها عذراء من بلاد خصيبة، حضرت في هودج من الحرير المقصب على جمل مزين بأجراس من الذهب.

وتحدثنا الرواية عن أماكن "أسطورية" لها أسماء دالة. ومن هذه الأماكن "ميدان المحيا" الذي "يقوم صمت الحياة بصخب الموت". ومن أي نقطة في المدينة ستلوح لك

"المحكمة"، وهي "قصر وردي بقباب صغيرة كأثداء العذارى". وهناك قصر "الملة" الذي تفوح منه رائحة ماء الحياة وتزينة مدخنة على شكل عرف ديك يتدفق منه دخان الرغبة مع زذاذ ماء الحياة المختلط بالدم. وهناك "المتاهة". ويقول الراوي: "وستجد من يصف لك النعيم الذي يلقاه العشاق في المتاهة في عدد من الغرف لا يحصى، يعدد لك نفائس ما تحويه من تحف وحشيات وأسرة، وقد خصصت كل منها لعمل من أعمال اللذة، فتجد غرفا للنظرة وغرفا للابتسامة وغرفا للمسمة وغرفا للخمسة وغرفا للتقبيل وغرفا للضم. وستستمع إلى كل هذه الحكايات وسوف تضطر لتصديقها جميعا لأن أحدا لم يرجع من المتاهة ليحكي بالضبط ما حدث."

وسوف يلاحظ القارئ، ولن يخفى عليه مدلول الملاحظة، تركيز المؤلف على رقم سبعة وتركيباته. فـ "على مسيرة سبعين يوما ستلوح لك المدينة"؛ وقد ظلت المدينة خالية "مقدار سبعين ألف سنة، كانت خلالها إلهة اللذة على قمة الجبل المواجه تنتظر في سرير له سبعون ألف قائمة؛...ولبثت هكذا سبعين ألف سنة أخرى." وفي بهو اللذة الذي يحوي كرسي الأمير وسريره نجده "يستلقي وحوله عبيده يمرحون عليه بمراوح من ذهب، وحول البهو تتوزع أجنحة زوجاته وسراريه الرئيسيات مثل بتلات الوردية، فإذا ما جاء دور إحداهن، حسب استدعاء خصيان اللذة الخبراء، تحركت في موكبها، يتقدمها سبعمائة من الخصيان، ويحف بها سبعمائة من العذراوات

ويتبعها سبعمائة من الغلمان ويحمل ذيل ثوبها وصيفاتها الرئيسيات السبع اللاتي لا تفارقنها حتى في سرير الأمير. وتتحدث الرواية عن "القربان الذي تختاره المدينة من بين القادمين إليها على رأس كل سبعة أيام أو سبعة أشهر أو سبع سنين أو سبعين أو سبعة آلاف أو سبعين ألف سنة ليجدد السلام بين عناصرها الثلاثة: السادة والعبيد والظلال."

ويصبح الترويج لمدينة اللذة مهمة "إعلامية" — بلغة العصر — تشارك فيها آلهة اللذة بنفسها، حيث "ظلت الإلهة على وعدّها، تمد حبال سحرها للغرباء من خلال شبكات المعلومات الدولية ومراسلي الصحف ووكالات الأنباء، ومصوري محطات التلفزيون الفضائية ينقلون صور الحياة المفعمة باللذة في مدينة الربّة المقدسة، ... ويقول البعض إن الإلهة لما تجلت ورأى البعض لسانها فصاروا ألسنا استخدموا ماتميزوا به من فصاحة، فطلبوا منها نصبا يكون لهم مجدا ويفضلهم على الآخرين."

على أن هذه اللذة الموعودة لا تتحقق لأهل المدينة التي ينتهي بها الأمر إلى أن تصبح "المدينة الصدى" سكانها "غرباء يجذبهم سحر "المدينة الحقيقة"، لكنهم يجدون أنفسهم ينزلقون عبر سراديب خادعة إلى المدينة الصدى، ولا يلبثون أن ينسوا من هم، ومن أين جاءوا، ولماذا؟ اللذة الموعودة تتحول في نهاية الرواية إلى طقس جنسي تميمي Fetish من طقوس

الاتحراف الجنسي، يلجأ إليه الرجل الصدى أو الرجل الظل بعد عملية تزييف متعددة للوعي والواقع عن طريق أسلوب "القص واللصق". فها هو "يتبع سرب النساء إلى داخل المتجر، يختار الزاوية التي تكشف لعينيه وأنتيه كامل المتجر، يسجل الطنين المستمر كمادة خام لأصوات نسائية يستطيع أن يشكل منها فيما بعد أكثر التوسلات فحشا... شهقة خرف على طفل لختفى فجأة مستحوّل إلى شهقة إعراب، وصرخة ألم من قدم عثرت مستحوّل إلى صرخة لذة، وضحكة مع عجوز سوف تخرن بعد حذف العجوز من المشهد لتصبح الضحكة له بعد تعديل طفيف يضيف الفنج إلى الضحك الصاقي". إلى آخر هذا المشهد الذي يصوره المؤلف في حنكة بالغة وعمق سيكولوجي بالغ الدلالة.

يقول الراوي: "ولم يكن أمام الجميع إلا الإمتثال لقدره الخدم الذين تعلموا فنون السحر وصاروا يعرفون تبجيلا باسم الكهنة، وقد بلغوا من المهارة الحد الذي يجطهم قلارين على جيب الظلام في أية لحظة وإدانة الليل، وجلب السحب، وإثارة العواصف المتهبة التي لا تغادر المدينة إلا وقد خفت من الجثث في الشوارع ما لا يخلفه جيش من العزاة الظلمتين للدم."

لعل هذا هو صلب القضية التي يتصدى لها المحلوي في هذه الرواية المنيرة: قضية التصدي لقوى الظلام وتأثيراتها الخداعة المسيطرة. إن مدينة اللذة هي الكون/ الوجود/ الذات،

ويمكن قراءتها على أي مستوى من هذه المستويات لأن الخطر الذي تحتر منه يهدد كلا من هذه الكيانات بتفص القدر. وعلى طول الرواية يسخر المؤلف طاقات هائلة من المعارف الأنثروبولوجية والميثولوجية والسيكولوجية في دفع رسالته ويكاد صوته يتنطق في كل سطر من سطورها: ألا هل بلغت؟ اللهم فاشهد.

"صخب البحيرة"
لـ محمد البساطي
سفر جديد عن صراع القوة وإرادة البقاء

تجسد كل ثقافة أو حضارة الافتراضات الأساسية التي تقوم عليها والقيم التي تتسم بها والخواص التي تميزها في حكايات يعكس هيكلها ومحتواها الأسطوريان الاتجاهات السائدة في المجتمع إزاء نمط الحياة ككل. وتتخذ هذه للحكايا أشكالاً عديدة كالملاحم والأساطير والخرافات والقصص الديني. وهذه الحكايا والحوادث، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، تمتد جذورها إلى الحضارات الشفوية التي لم تعرف القراءة والكتابة، وتستخدم كوسيلة لتناقل الحكم الشعبية والفلكلورية. ويتخذ بعضها شكل الأمثال التوراتية وتتطوي على التعبير عن قيم روحية، وتتسم لغتها بنوع من الإيجاز اللغزي والتعقيد الرمزي. ومن أهم من استخدموا هذا الشكل الأدبي الفيلسوف للدانمركي كيركغارد، وكافكا، وألبير كامو. وفي "صخب البحيرة"، يستخدم محمد البساطي هذا الشكل الأدبي في عمل يرقى بمضمونه وحرفيته وعبقريته إلى قمة من قمم الأدب والفكر.

فقد استعار البساطي في روايته قصة العبرانيين الأوائل الذين نشأوا منذ قرابة أربعين قرناً من قبيلة بدوية صغيرة في شبه الجزيرة العربية، وظلت بين إقامة وترحال تلازم شاطئ

بحر العرب، إلى أن هاجرت إلى أرض كنعان (فلسطين). ومن التفسيرات التي أعطيت لاسمهم هو أن جدهم إبراهيم عليه السلام من نسل "عابر" بن سام بن نوح، وقيل لأنهم "عبروا" نهر الفرات بعد قدومهم إلى وادي النهرين. وهناك تفسير يقول بأن كلمة "عبري" تقابل في اللغة المصرية القديمة كلمة "هيبرو"، أي البدو، أو "الصوص أو المرتزقة" كما كانوا يعرفون بذلك لدى المصريين والكنعانيين. ولعل هذا هو التفسير الذي يستند إليه البساطي في تصويره لحرب القبائل التي تشكل محور روايته كتجسيد مجازي للصراع في شرقنا الأوسط.

وتعبر "صخب البحيرة" أيضا عن مرحلة الانتقال من البداية إلى الحضارة التي يصفها توماس هوبز بأنها حالة فوضوية يضطر فيها الجميع، سعيا إلى البقاء، إلى الكفاح المتصل من أجل القوة. فالقوة تصبح أداة هامة حينما يكون هناك طرفان فاعلان يقع اختيارهما على شيء واحد ولا يمكن إلا لأحدهما أن يمتلكه. وتصبح القوة أداة هامة حينما تتسبب إرادة طرف ما في فرض العقبات أمام تحقيق إرادة طرف آخر. ومع اتساع نطاق قدرات المجتمعات وتداخل نطاق رغباتها وطموحاتها وأطماعها بلغ الصراع على القوة مداه وبدا الأمر كأنما حرب الجميع ضد الجميع.

لقد أدى نشوء الحضارة إلى تصاعد الصراع بين المجتمعات البشرية. وأدى هذا الصراع بدوره إلى إبراز أهمية

القوة. والقوة التي يتمتع بها مجتمع ما هي دالة على الكثير من العناصر التي تشكل حضارة هذا المجتمع والأسلوب الذي ينظم به نفسه سياسيا واجتماعيا واقتصاديا. وإذا كان بعض علماء الاجتماع يرون أن التطور الاجتماعي يمكن أن يسير وفقا لعملية "انتخاب" يقوم فيها البشر باختيار ما يريدونه من بين خيارات ثقافية متعددة، فإن نظرية القبائل ترى أن مستقبل البشرية لم يعد محكوما بالاختيار الحر، وأن مفهوم القوة هو الذي أصبح يسيطر على حياة البشر. ومع تطور الحضارة فإن المجتمعات المتحضرة تطمس المجتمعات البدائية وتحل القوى الصناعية محل الحضارات القديمة. وتقدم لنا نظرية القبائل درسا آخر أكثر أهمية وهو أن المجتمعات المتماسكة ذات القيادة القوية تكون لها الغلبة على المجتمعات التي تكون عناصر قوتها عشوائية ومفككة.

وحسب نظرية القبائل، فإننا إذا تصورنا أن هناك مجموعة من القبائل تعيش غير بعيدة عن بعضها البعض، واختارت جميعها أن تعيش في سلام، فإن هذا السلام يمكن أن يتحقق. أما إذا شذت عن الجميع قبيلة واحدة واستهواها الغزو والأطماع التوسعية بدلا عن السلام، فإن ذلك سيخلق واقعا مضطربا تتأثر به بالذات القبيلة المجاورة لتلك القبيلة التوسعية. وفي هذه الحالة تنشأ عدة افتراضات: فقد تهاجم القبيلة التوسعية القبيلة المجاورة وتهزمها وتفني أهلها وتستولي على أرضها؛ وقد تهزم القبيلة المجاورة لكنها لا تدمر تماما، ومن ثم فإنها

تظل قائمة لكنها تكون خاضعة للمعتدي وتصبح أسيرة خدمته؛ وقد تقرر هذه القبيلة الإنسحاب والفرار، وتصبح أرض القبيلة للمعتدي عليها جزءا من امبراطورية المعتدي؛ وقد تقرر القبيلة للمعتدي عليها، ومن حولها، الدفاع عن أنفسهم للحفاظ على أرضهم وكيانهم. وفي إطار هذا الإقتراض الأخير يصبح على المجتمع المعتدي عليه أن يحلّي المجتمع المعتدي ويسلك سلوكه: أي أن القوة لا توقعها إلا القوة. وعلى المجتمع الذي يتعرض للتهديد أن يجاري المجتمع الذي يهدده في البحث عن سبل القوة والإبتكار والعلم والتكنولوجيا لكي يتمكن من صد المجتمع المعتدي.

تقع "صخب البحيرة" في أربعة فصول عناوينها هي: صياد عجوز؛ نوة؛ براري؛ ورطوا. وكل عنوان من هذه العناوين البالغة الإيجاز هو تكثيف محكم لمرحلة من مراحل التطور الإنساني ومن مراحل صراع الإنسان من أجل البقاء ومن أجل المعرفة والتعامل مع قوى الخير والشر، والحرب والسلام، ومع ما هو فطري وما هو عقائدي.

وهذه الفصول الأربعة، وإن كانت تشكل في مجموعها كلا متكاملا تنتظم فيه أحداث الرواية من ألفها إلى يائها، يمكن التعامل معها منفردة. فهي تحمل بين ثناياها توليفة إبداعية فريدة تجعل من كل منها سفرا مستقلا له مكوناته وله رسالته.

في "صياد عجوز"، يقدم المؤلف للقارئ مسرح روليت.

وهو مسرح يذكرنا بالمجتمعات البدائية التي تعيش على الصيد والقنص. وفي استهلال جميل، وبلغة شعرية تحاكي لغة الأساطير والملاحم العظيمة التي تحكي مسيرة الإنسان على الأرض يقدمنا البساطي إلى بحيرته.

إلى هذا المسرح يحل يوما ذلك الصياد العجوز الذي رآه أهل البحيرة عجوزا دائما بسبب تجاعيد وجهه الكثيرة وانحناء كتفيه. "يقولون إنه كان مقطوعا من شجرة، فلم يروه يوما مع أحد، يتجول ليلا ونهارا بقاربه في البحيرة، وحين يهده التعب ويشتاق للأرض يرمي بالهلب لأقرب مكان ويستغرق في النوم، وأحيانا يمرون بقاربه شاردة في عرض البحيرة، ويرونه راقدا بداخله... كان قاربه بخلاف القوارب الأخرى في البحيرة.

"دخل قاربه يوما المضيق. انتبه من رقدته على رجفة القارب وانسيابه السريع، ورأى الأمواج الصاخبة في مواجهته. جدف مقتربا من الضفة ورمى بالهلب، واستقر ساكنا في القارب. نظر حوله ذاهلا دامع العينين. أمواج البحر تتثني وترق ويتألق رذاذها في ضوء الشمس. مياه البحيرة تموج مضطربة عند الملتقى وخريرها يختفي وسط هدير الموج. الضفة الأخرى على بعد ضربات بالمجداف... كأنه طوال هذه السنوات كان يسعى لرؤية الشاطئ الآخر أمامه ...

"في الصباح حفر خطا على شكل مستطيل على بعد

خطوات من ضفة المضيق، غرز في وسطه عصا قصيرة ورحل.

"غاب ثلاث سنوات وعاد. كان شديد النحول وقد ازداد انحناء كتفيه. لم يجد أثرا للخط الذي حفره، غير أن عصاه كانت هناك. بعد أن أخذ دورة واسعة بالمكان جمع العشب وأوقد النار، وشرب الشاي ورقد في القارب. في الصباح غرز عصا أخرى وذهب. غاب عاما ونصف ثم عاد. ارتفعت العشة في بطن، مهلهلة. أربع دعائم من فلقات جزوع النخل حفر لها عميقا، وثلاثة جدران صنعت بخليط من ألواح الخشب وأعواد الغاب وفروع أشجار مصفورة بالحبال."

على هذا النحو يمضي بنا البساطي في بناء مسرحه. وسرعان ما تتكشف الصورة ونذكر أن البساطي إنما يخط سفر تكوين جديدا بمعظم شخصياته وملابساته، وأنه يرمز بشخصية هذا الصياد العجوز إلى إبراهيم أبو الأنبياء، الرجل الذي انحدر منه نسل أهل البحيرة وما حولها. وسرعان ما يموت هذا الصياد العجوز، وتدفنه المرأة وولداها (أيضا في إشارة رمزية إلى إسماعيل وإسحق) بجوار العشة، ويدفنون معه صندوقا كان يحتفظ به دائما في القارب. ومع هذا الصندوق يدفنون أيضا "ساعة جيب"، ويدور هذا الحوار عن الساعة بين الأم وولديها:

قالت: أعيذاها إلى الصندوق.
- والساعة؟

- والساعة.

قالت: كان يحتفظ بها لعودته.

- أين؟

- الله أعلم.

- العلم عند الله. ربما لم يثن الأوان.

- أي أوان؟

- كل شيء وله أوان.

الفصل الثاني، وعنوانه "نوة"، يتناول الصراع الدائر بين أهل الجزر في البحيرة وما حولها، في إشارات واضحة للواقع الحالي للمنطقة التي ورثها نسل ابراهيم عليه السلام، مانسميه الآن منطقة الشرق الأوسط.

وحيثما يتحدث البساطي عن النوات التي تعصف بالبحيرة تتجسد أمام أعيننا الصراعات التي تمر بها المنطقة التي تتجاوز الصراعات العسكرية إلى الصراعات العقائدية والدينية والاجتماعية والإقتصادية. وهو أيضا يركز على عنصر جديد من عناصر الصراع المقبلة في المنطقة وهي الصراع على المياه. لكنه يصب هذه الأفكار جميعها في إطار مجازي تحكمه الحياة في البحيرة والجزر وهي الحياة البدائية التي هيأ لنا مسرحها في بداية الرواية.

في هذا الفصل أيضا يستخدم البساطي مجازية الصندوق

التي استخدمها في الفصل الأول تعبيراً عن الطلسم الذي يستعصي فهم مكنونه. الصندوق هذه المرة عثرت عليه امرأة جمعة وقد رمت به مياه البحيرة على الشاطئ في أعقاب إحدى النوات. حكاية جمعة وصندوقه بالغة الإمتاع وعميقة المغزى.

“الصندوق صغير . انطفاً بريق معدنه. مستطيل الشكل. منمنم بزخارف محفورة وأخرى بارزة.” وهاهو جمعة، منبهرًا بالإكتشاف العظيم، يعرضه على نويه :

“ضغط باصبعه زراً بجانب الصندوق فانفتح الغطاء. انسابت موسيقى ناعمة. أنصتوا، وعندما بدا لهم أن يقولوا شيئاً أشار لهم أن يصمتوا. توقفت الموسيقى، وترامى إليهم صوت رخيم تحدث قليلاً وسكت. الصوت لايزال يحلق فوقهم. نبرته حزينة، يذكرهم بضباب البحر الكثيف المعتم. تساءلوا إن كان صوت امرأة. وقال جمعة إنه صوت رجل.

- وماذا يقول؟

- ومن يعرف؟

جمعه على حمارته، يصحبه بعض من أبناء بلدته، يدور على مدرسي اللغات في البندر، ولا أحد يعرف ماذا يقول الصندوق. جمعه أصابه الشحوب وتغيرت أحواله. تقول امرأته: “ياجمعة واللي جرالك. كان مستخبي فين”. تراه منكشاً في ركن يرتعش. تغلق النافذه. تلفه باللحاف والعباءة.

يسترد عاقبته قليلا ويخرج. كان قد حفظ مايقوله الصندوق، يرطن به وهو يمشي. يسألونه حين يمر بهم:
- إيه يا جمعه. عاش من شافك. ماذا يقول صندوقك؟

ذات يوم تستيقظ امرأته على حوار بينه وبين الصندوق.
جمعه يشخط في الصندوق:
- ومن تظنني؟ هه؟ من تظنني؟

....

- وفيم يهكم الناس؟ يفسدون أو لا يفسدون. وحتى لو
كانوا؟ من يشفق عليهم؟ في البحيرة. على الشط. في
البلدة. في أي مكان. وماذا يفعلون؟ الكلام سهل. ما
أكثر ماتتكمون.

...

- وما أدراك. مئات السنين. آلاف وأنت في القاع.
ما أدراك؟ كم مرة خرجت فيها؟ كم واحدا رأيت السيف
يقطع رقبتة؟ كم واحدا رأيته يتقيأ الدم؟

وسيأتي يوم يرحل فيه جمعه حيث لا يعرف مكانه أحد.
وستمر سبع سنوات يعود بعدها جمعه هزيلا رثا. نبل جلد
وجهه وتهرأ، ونتأت عظامه، يصحبه رجل يحمل عصا طويلة.
عاد جمعة ليموت في بيته.

في الفصل الثالث "براري" يدور هذا الحوار بين اثنين

من شخصيات "صخب البحيرة":

- كراوية، لم تظن الله خلقنا؟
- حكمة لاندريها.
- آه. الكلام الذي حفظناه من صغرنا.
- لم نسمع غيره.
- ملايين السنين كما يقولون. يولد ناس ويموت ناس.
- ساقية تدور. ولا أحد يدري الحكمة في ذلك. تأتي أوقات يأخذني التفكير. يسحبني وأجذني أفهم. آه أفهم. وفجأة يصعب الفهم. كما لو أن بابا أغلق.
- يضحك عليك من يقول إنه يفهم كل شيء.
- طيب والحل؟
- أي حل؟ الدنيا كلها أسرار.

في هذا الفصل أيضا يسخر البساطي من الحجج التي يسوقها البعض لتبرير اندفاعهم إلى التطبيع .

- الواحد لا يعرف الواحد إلا بعد أن يدخل بيته. كل شيء فيه يظهر ويبان.
- ياسلام. ومن علمك هذا الكلام؟
- تعلمناه من أهائنا.
- عفيفي. لأحد في الدنيا كلها يعرفك مثلي. قل لي إنك كنت تبحث عن خاتم، ملعقة، غطاء حلة، يقوم يمشي الكلام.

في الفصل الأخير تتكشف نتيجة الصراع على القوة. فبينما كانت الأعمدة الخرسانية تنمو هناك بعيدا عن أعيننا (حيث الطرف الآخر)، ضحل المضيق (هنا) وركبت مياهه، وتعري جانباه بما فيهما من فجوات كثيرة وشقوق وأحجار سوداء، تفوح منه رائحة العطن، وتملأه طحالب تقذفها البحيرة من حين لآخر.

هذا هو العالم الذي يتكشف لنا في "صخب البحيرة"، عالم يتعامل مع الأنثروبولوجيا وفكرة التطور الإنساني والصراع على القوة في إطار ميثولوجي زاخر بالرؤى والأفكار الفلسفية والإشارات التاريخية الدينية في نص بالغ الثراء والإمتاع. وهو أيضا نص بالغ الصعوبة وقد يتعذر على القارئ متابعة رموزه المراوغة، ومع ذلك فإنه يمكن قراءته والإستمتاع به كحكاية بسيطة لمجتمع بدائي يشق طريقه إلى التحضر ويتولد فيه الصراع على القوة وتتولد فيه في الوقت ذاته قوى روحانية وغيبية تطرح أسئلة تستعصي على الإجابة، وتدفع ببعض شخصيات هذا المجتمع إلى هجر عالمها إلى عوالم أخرى بحثا عن جواب.

يختتم البساطي روايته بحادثة بالغة الدلالة تؤكد الانطباع الذي أثاره في بداية الرواية عن محاكاته لسفر التكوين. ففي آخر الرواية نقرأ:

"رسا قارب أسود ذات يوم بمدخل المضيق. ونزلت منه

امرأة تتوكأ على عصا يتبعها رجلان، ساروا على ضفة المضيق. جلسوا مايقرب من الساعة ثم أخذوا يحفرون. أخرجوا عظاما وضعوها في جوال وجمجمة مسحت عنها المرأة التراب بذييل جلبابها. وتبادلوا النظر إليها قبل أن يضعوها في الجوال. وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه. سوا الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق. وانطلق القارب إلى عرض البحيرة.

هذه المرأة هي بالطبع التي اصطفاها الصياد العجوز في الفصل الأول، وقد أصبح ولداها رجلين (وإن كان الرمز المراوغ سينتقل هذه المرة من إبراهيم إلى يعقوب). وتذكرنا حادثة عودتهم إلى المضيق واستعادة رفات أبيهم بما ورد أيضا في سفر التكوين حيث:

"عاش يعقوب في أرض مصر سبع عشرة سنة. ولما قربت أيام إسرائيل (أي يعقوب) أن يموت دعا ابنه يوسف وقال له ... اصنع معي معروفا وأمانة. لا تدفني في مصر. بل اضطجع مع آبائي فتحملني من مصر وتدفنني في مقبرتهم.

وفعل له بنوه هكذا كما أوصاهم. حمله بنوه إلى أرض كنعان."

ولعل في هذه النهاية تنبيه كاف بالمخاطر المحدقة بالمنطقة وبالنتائج التي يمكن أن يسفر عنها صراع القوة فيها.

وكأنني بالكاتب المبدع محمد البساطي يقول: "ألا هل ابلغت،
اللهم فاشهد."

"اهبطوا مصر"

لـ محمد عبد السلام العمري

عودة المصري القائه ودوامه الأسئلة الانهائية

في عام ١٩٤٥ سطع نجم الروائي الفنلندي ميكا والتاري حينما نشر رواية "سنوحي المصري" التي ترجمت بعد ذلك إلى عدة لغات وأنتجتها هوليوود في صدر أفلامها التاريخية الذائعة الصيت. وكان سنوحي المصري طبيبا لفرعون مصر، وبرع في مهنته فعمت شهرته الآفاق. وتحكي الرواية قصة سنوحي الطبيب والعاشق والسياسي بكل ماتحملة هذه القصة من مشاعر انسانية ومكائد ومغامرات تتقل خلالها في أرجاء مصر والشام وبابل إلى أن غضب عليه حورمحب فرعون مصر فأقصاه عن البلاد. وفي "اهبطوا مصر" لمحمد عبد السلام العمري يبعث سنوحي المصري حيا في صورة المعماري عمرو الشرنوبى الذي يضطر أمام إلحاح خطيبته إلى السفر إلى أحد بلدان النفط في أواخر السبعينات. وهناك يفاجأ بعالم أفقده طفرة الثراء السريع صوابه وخلقت له نظاما قيميا غريبا، "مجزرة من لهات دائم، وسباق وقتال من جميع الأطراف، كأن الجميع يعرفون أنهم يقفون على ثروة لا يملكونها، يستنزفونها بأقصى سرعة وبكل طريقة". ورغم النجاح السريع الذي يحققه المعماري في ذلك المجتمع الناشئ ("معماري في بلد يبنى من جديد هو الجوكر الحقيقي، وباقي الوظائف بجواره تساعد، أساتذة وأطباء ومهندسون من

تخصصات مختلفة، وغير هذه الوظائف كثير، الكل ينشد رضاء المعماري الناجح"، رغم ذلك فإنه يصطدم بواقع من الغش والزيف والمكائد فيقرر العودة إلى بلده، لكن كيف يتأتى ذلك في بلد يصادر فيه "الكفيل" جواز السفر عند الوصول؟ ويخوض المعماري مغامرة رهيبة للفكاك من قبضة الكفيل الذي يمكنه، إن شاء، أن يزج به في السجن بسبب أوهى ادعاء.

تبدأ رحلة المعماري المصري بالهبوط في مطار "جارتيا"، وهو اسم لاصحة فيه إلا للحرف الأول وهو حرف "ج". وربما يكون المؤلف قد اضطر إلى إخفاء اسم "جدة" وراء "جارتيا" و "مكة" وراء "رون"، لكن ذلك لم يؤثر مطلقاً على التصور الذهني للقارئ لما يمكن أن يكون عليه البلد الذي دارت فيه أحداث الرواية.

في مطار المدينة التي تخنق رطوبتها الأنفاس، يطلب المعماري جواز سفره من ضابط الجوازات بعد أن مهره بختم الوصول فيجيبه قائلاً: "تستلمه من عمك". وسيظهر أن هذا العم هو الكفيل الذي يضع جوازات الموظفين الأجانب في خزانة حديدية ويتحكم في مصائرهم وحركتهم ورغبتهم في الاستمرار في العمل من عدمه.

عمرو الشرنوبى معماري قدير، وقد ترك بلده غصبا أمام إلحاح خطيبته. في يوم وصوله كان عليه، بحكم عادة أهل

البلد، أن يؤدي الشعائر. في داخل الحرم "انتابه إحساس غامض بالرضسا. شغف قلبه هذا التناسق المدهش والنسب الإنسانية التي تخيلها وصممها ونفذها المعماري المصري مصطفى باشا فهمي. وفرح فرحا داخليا خاصا عندما انتابته فكرة مباغتستهم بهذه المعلومات. قال بافتخار: إن الذي صمم هذه التوسعات مصري اسمه... وقبل أن يكمل رد الشريف (الكفيل): وإيش يعني، إذا لم تكن الفلوس حقنا، يقدر ينفذها في مصر؟ في نطقه مصر وضع ضمة على الصاد، فرك الإبهام والسبابة ليده اليسرى، أرفف: الفلوس ياأخو.. الفلوس هي الفلوس." وسيبين لنا عمرو الشرنوبى في "اهبطوا مصر" ما الذي فعلته "الفلوس" بالقوم، من أهل البلد الصحراويين ومن المغتربين من مصر والسودان والهند وغيرهم. إن طفرة الثروة النفطية التي تفجرت في أعقاب حرب ١٩٧٣ واكبتها طفرة اجتماعية ولدت أنماطا جديدة وغريبة من السلوك والأخلاقيات. وفي "اهبطوا مصر" صورة بانورامية دقيقة وواضحة المعالم لهذه الأنماط، وتجسيد حي لتجربة عاشها الملايين ولا يزالون يعيشونها.

تشكل تجربة المعماري عمرو الشرنوبى الخط الرئيسى للرواية من بدايتها إلى نهايتها. منذ أن غادرت طائرته مطار القاهرة قاصدا "جارتيا" إلى أن حطت به في مطار القاهرة مرة أخرى بعد شهور من العمل والعذاب والمتعة والقلق أمضاها في "جارتيا". وشخصية عمرو الشرنوبى شخصية مركبة

متعددة الأبعاد. وسوف يجد فيه القارئ لأمجد مهندس معماري بارع ماأن حظ في موقع العمل حتى أشعله حماسة ونشاطا وكشف على الفور ما يتميز به من قدرة على التنظيم والإنجاز، لكنه سيكشف أيضا عن شخصية مرهفة تحب الألب والموسيقى والفن، وهي أيضا شخصية واعية مهمومة بواقع الأحداث حولها، في مقر العمل الجديد، وفي الوطن البعيد الذي لا تغيب عنه ذكراه لحظة، وهو دائم المقارنة بين ما يجري في عالمه الجديد والعالم الذي أتى منه.

"كيف جذبت الصحراء إليها كل هذه الأعداد التي تتحرك في الشوارع؟ في ذهن كل واحد منهم آلاف التصورات عن الآخر، أقلها أنه غريم قادم ليخطف رزقه. لا يلقي أحدهم التحية على الآخر، يحدقون في عيون بعضهم البعض لثانية، ثم يشيحون باحثون عن عيون أخرى، تبدو المدن خادعة، جعلتك تعمل ثماني عشرة ساعة في اليوم، تأتيك الدولارات بلا عدد، تظن أنك ملك العالم وأنت لم تزل عبدا لدولار واحد، مدن تقام فوق بحيرات، كلما حفروا وجدوا بترولاً."

ورغم أنه يعترف بأن له شخصية تصادمية مثيرة للمشاكل يحملها بين طياته وجوانحه أينما ذهب، ستكشف الأحداث أن له شخصية عاطفية رقيقة المشاعر. وسرعان ما سيورطه هذا الجانب من شخصيته في مشاكل معقدة لن يستطيع لها حلا. فالمعماري الصارم والناجح استطاع على

الفور أن يجذب إليه مشاعر آمال، أينة "الكفيل" من زوجة باكستانية ضمن زوجاته الأربع، أما الأخريات فهن فيلبينية وجنوب أفريقية ومصرية. وآمال تتعلم الطب في لاهور. انتابته الدهشة في البداية لإصرارهم على دعوته إلى قصرهم الخيالي. "ماذا يريدون بالضبط؟ ماذا يدور في ذهنهم؟ فقد عرف من القراءة وبالسَّمع كثيرا عن هؤلاء الناس. إن اختراق خصوصياتهم دونه قطع الرقاب، وقد يعيش المرء في هذه البلاد سنين عديدة دون أن يتمكن من أن يرى عيني أنثى. فلماذا يقدمون له كل هذا." وكما أفقدت المعشوقة "نفر" سنوحي المصري صوابه، كان تعليق المعماري على آمال فور رؤيتها لأول مرة: "قطعة من الجنة والأنوثة، جمال عجري فاجر، خليط من بداوة فطرية، وأصول مغولية أو بربرية أو عجرية، تسبقها ثقافتها وعطرها واعتزازها، بدت للوهلة الأولى متحدية لآلهة الجمال الفراعنة والإغريق، وضعت أمام مفاضلة لامفر منها، هدفت إلى الضربة للقاضية من أول نظرة." وكان المعماري محقا في تشخيصه. فبعد هذا اللقاء "العائلي" الأول كانت لهما لقاءات عارمة "أعطته بلا حدود، بعمرها الماضي وعمرها القادم، لم تبخل ولم تتردد، جاءت بأكثر مما أراد، أشعلته برغبة حريق صحراوي كامن، قضى على ملل أيامها وجدد خلاياها... أكدت أنهما سيلتقيان كثيرا، قررت أن توجه دفعة لاختياراته، وأن تستحوذ عليه وأنه سيصبح وطنيا من أهل هذه البلاد، سينسى في يوم ما أنه مصري وأن له عائلة وحبا

ووطننا." وفي غمرة الإنغماس في العمل والوجد المشبوب
بآمال يستذكر خطيبته ليلي. ويتساءل: "ما هو الخطأ في هذه
العلاقة التي لم تشغل فكره، لم تستوعبه كاملاً، ولم تتسه -
كما تخيلت آمال - أهله ووطنه، ولم تتسه ليلي." ويقرر السفر
إلى القاهرة. وهناك يكتشف، مصدوماً، أن ليلي تعرف كل
شيء عن حياته في مقره الجديد، أخبار مفصلة ورسائل مزورة
بخط يده، مؤامرة حقيقية هدفها هدم ذلك الحلم المرتقب بينهما.
قالت له ليلي نائرة: "إن لدي من المعلومات ما يجعلك تتسى
وطنك وليس ليلي فقط... بهت عمرو. لم يجر جواباً، ماذا
تقصّد؟ وما الذي أوصل إليها أخباره؟ من الذي أعطاه كل
هذه المعلومات لكي تتكلم هكذا بحرقه، وقهر، وصوت عال لم
يتعوده منها مطلقاً؟ قالت هل تظن إنني سأفرش لك الأرض
سجاداً باكستانياً؟ هل سأقف عاجزة وأبكي على أطلالك؟ لقد
كسرت بفعلتك هذه أجمل فرحة في حياتي." وكان هذا بالفعل
فصل الختام في قصة حب عمرو وليلي التي استعاد كثيراً من
جوانبها بطريقة الفلاش باك. وكم كان حبا مشوياً عارماً بين
ذلك المعماري وليلي (الطبيبة أيضاً مثل آمال). وذات يوم
حاول الوصول إليها بعد أن قررت الاختفاء من حياته وسافرت
إلى الإسكندرية إلى مكان غير معلوم. وكما فعل سنوحي
المصري وهو يجوب الديار بحثاً عن حبيبته ميريت، قرر
عمرو ذات يوم أن يفتش عن ليلي في كل شطآن الإسكندرية
بدءاً من المعمورة حتى الأنفوشي. حاول كثيراً أن يعيد الود

المفقود دون جدوى. "آخر ماسمعه منها أنها قالت: لماذا تختار أن تفعل كل شيء بطريقة صعبة؟ ذهب إلى البلدة لزيارة قبر أبيه وقراءة الفاتحة على روح لخته." وأدركته في القاهرة قبل سفره بأيام انتفاضة ١٨ و ١٩ يناير التي قدم العمري عنها تقرير شاهد عيان بالغ التعبير والعمق.

"صباح يوم السفر... كانت القاهرة صامتة وحزينة، وغاضبة ومحترقة، والآثار الباقية من العنف وثورة الخبز والانتفاضة باقية وواضحة." وفي "جارتيا" فقدوا الأمل في عودته واستعانوا بمهندس آخر. وحينما عاد واجه مشاكل حقيقية زاد من حدتها رغبة الجميع في تهميشه، الأمر الذي لم يكن يقبله هو بأي حال. وحينما عرض أمر العودة النهائية على الكفيل نهره بأسلوب جاف. وكان عليه أن يخطط للعودة سرا، وهو ما حدث بعد مغامرة مشبعة بالخوف والترقب، إلى أن حطت به الطائرة على أرض الوطن. وهو في عودته إلى وطنه خالي للوفاض بعد أن خسر تقريبا كل شيء، محبوبته آمال وخطيبته ليلي ووظيفته، إنما ينكرنا أيضا بـ "سنوحي" الذي انتهى إلى نفس المصير وقال في آخر رواية "سنوحي المصري" إنه رغم ما حققه من شهرة ونجاح فقد كانت اللعنة وراءه أينما حل.

يقول رولان بارت إن العمل الأدبي الجيد هو الذي يمتلك من أسباب القوة ما يجعله يطرح على العالم أسئلة تقوض

المعاني الثابتة التي تتسربل بها الأيديولوجيات والمعتقدات والمنطق العام، حتى وإن لم تكن هناك إجابات على هذه الأسئلة. وفي "اهبطوا مصر" يجذب العمري القارئ إلى دوامة الأسئلة اللانهائية التي غرق فيها بطل الرواية عن نفسه وعن ليلي وآمال وعن كل ما يجري حوله: "بضائع بلا جمارك، أرصدة تذهب إلى بنوك أجنبية غير راغبين في فوائدها، لأنها ربا حسب الشرع، فيتركون أرباح أموالهم لليهود." هناك أيضا دوامة الأسئلة الأنثروبولوجية عن حياة وتقاليد ذلك المجتمع الذي أصبح يموج بجنسيات متعددة وتعيش حبيسة أسر عادات وتقاليد معينة يفرضها واقع البلد، بما يخلقه ذلك من متناقضات وعلل اجتماعية. تراكم الثروة وإشباع الاحتياجات والرغبات: "تعددت الزيجات وملك كل رجل أربعة نساء وجمعا غفيرا من الجواري والخادومات الفلبينيات في أغلبهن." الإحتكاك الثقافي والحضاري بين جنسيات مختلفة: المهندس الهندي الذي يكاد "يمشي بجوار الحائط" تجنباً لأي احتكاك يفقده وظيفته، لكنه لا يستأسد إلا على عم حامد السوداني الذي لا يحمل إقامة شرعية فينقل كاهله بالطلبات، لكن هذا الرجل الطيب يثور في وجه الهندي معلناً أن "الإقامة على الجزمة" وأنه أكرم له أن يعود إلى بلده. يشكو العم حامد إلى عمرو قائلاً: "أنا مأسوي أكل لهندي يازول!" العم حامد وجدده عمرو ذات يوم منخرطاً في البكاء يعد أسماء بناته على أصابعه، ينطق بأسمائهن: بثينة، أم الخير، أم كلثوم. قال العم حامد: "أتذكر أسماء بناتي، أخاف

نسيانهم، اشتقت لهم والله يازول." ويبكي من جديد. عمرو
الشرنوبى يشد القارئ إلى مجتمع يموج بكل المحرمات
الممنوعة التي يُروّج لها سرا.

"اهبطوا مصر" هي في الصميم عمل يعنى -بالثقافة
الأنثروبولوجية التي تعبر عن مجموع الأنماط السلوكية
والقيمية لمجتمع ما والتصادم الذي يمكن أن ينجم عن اختلاف
هذه الأنماط والقيم من مجتمع إلى آخر. وقد عاش بطل
"اهبطوا مصر" هذا التصادم وعبر عنه بكل أبعاده. وكانت
قضيته دائما هي هويته والدفاع عنها مهما كانت فداحة الثمن.

"النخيل المكي"

لـ محمد عبد السلام العمري

أسئلة الذات والهوية وأزمة البطل في الرواية المعاصرة

في السطور الأولى من "تأملات" رينيه ديكارت (١٥٩٦-١٦٥٠)، يقول فيلسوف التنوير الأعظم "لا بد لي على الفور من التحلل تماما من كل شيء في حياتي إذا كان لي أن أقيم أي شيء على أساس علمي متين ودائم. هاأنذا قد حررت العقل من كل ما يثقله. أخيرا سيكون لدي الوقت لكي أكرس نفسي بهمة وحرية لهدم كل آرائي السابقة. ولكن، هل سيتأتى لي، استنادا إلى منطقي الخاص، أن أصل إلى الحقيقة الثابتة والدائمة؟" ويقول ديكارت، العالم والرياضي والمفكر، "لقد كانت لدي رغبة عارمة في أن أعرف كيف أميز بين الحقيقة والزيف، لكي أرى بوضوح كيف يمكن لي أن أتصرف وأمضي في حياتي بقدر من الاطمئنان واليقين."

من الصفحات الأولى لرواية محمد عبد السلام العمري الأخيرة "النخيل الملكي"، يطل هذا الفكر الديكارتي الباحث عن الحقيقة والمعرفة والذات واليقين. "إنني لا أثق بالرؤى التي تبحث أطياف الماضي، أنا أطرح الشكوك بديلا عنها، وأبحث عن المستحيل"، هكذا يعلن إسماعيل الأنصاري، بطل الرواية العالم الذي درس العلوم وحاز فيها على شهادة الدكتوراه، والذي يؤمن باختياره العلمي. وهو أيضا، على حد قوله، مازال

يعتقد حسب دراسته وثقافته أن المادة أساس الكون، وأن لا وجود لما يسمى بالروح وبما وراء الطبيعة. "ما نفعها إن لم تكن برقاً ورعداً وزلازل وبراكين وطقفانات؟ وإذا لم تكن الأفكار مجرّمة، فلن تستجد الحياة وتتطور، هكذا يؤمن ويعيش دكتور العلوم إسماعيل الأنصاري"، وهكذا يقدمه لنا المؤلف في أول سطور الرواية. وهاهو إسماعيل الأنصاري نفسه "يفكر أنه في بعض الأوقات بدت حياته لاشيء سوى سلسلة متوالية من الخيارات الخاطئة، ومن الأخطاء المتعذرة الإلغاء، وقد فات أوان الندم ولم يبق له إلا التأمل في الماضي." وهو أيضاً دائم القلق؛ في حالة مفاضلة بين قديم موروث وراسخ، وجديد بالنسبة له بات عليه أن يوغل في اكتشافه بنفسه ويزداد معرفة به.

وسنتعرف خلال فصول الرواية على الكثير من جوانب شخصية إسماعيل الأنصاري. فهو إنسان جسور "يضع نفسه في خضم الكوارث ثم يبحث عن حلول". وفي واقع الأمر، فإن هذه الشخصية المركبة المتعددة الأبعاد، المفعمة بالقلق والتساؤلات والبحث عن اليقين هي التي تشكل صلب الرواية ومحورها الرئيسي الذي تنبثق منه كل أحداثها، وهي الشخصية الطاغية التي توجه سير هذه الأحداث، وتصدر عليها أحكامها التي قد يقبلها القارئ أو لا يقبلها، لكنه في النهاية سيتفاعل ويتعامل معها انطلاقاً من كل ما تتم عنه هذه الشخصية من عمق وإخلاص ورغبة في تأكيد أسمى المعاني عن الذات

والهوية والوطن.

كعادته كل صيف، يسافر إسماعيل الأنصاري إلى الإسكندرية بصحبة أسرته: الزوجة والأم والأطفال. يشده إلى الإسكندرية عشق خاص لهذه المدينة وولع بتاريخها ومجدها، ونكريات غامضة تغلفها الأحزان واللايقين، راسخة في اللاوعي عن أب توفي في أحد مستشفياتها، وأخ غرق في بحرهما. هذا الجو النفسي المشحون يضاعف من التوتر الذي يعيشه إسماعيل: "الأم، دموع مناسبة بلا نهاية، تنادي الابن الغريق؛ وزوجة تحرص على النكد وضياح بهجة الاستمتاع بالأشياء الجميلة؛ ونكرى موت أبيه تلفح عقله وتفقده توازنه." وفي غضون ذلك يفقد ابنه على الشاطئ فيصاب بصدمة مروعة خشية أن يكون قد غرق أو اختطف أو أصابه مكروه، لكنه يعثر عليه بعد أن كاد يفقد صوابه هلعاً وخوفاً.

في هذا الجو المشحون الذي تتضافر فيه العلل على إسماعيل الأنصاري، تظهر أنيسه، الشخصية المحورية الأخرى في الرواية. تظهر ظهوراً غالباً يجتنب إسماعيل بقوة خارفة هي نتاج مزيج من العوامل الفعالة والمؤثرة التي اجتمعت في شخصيتها من أنوثة طاغية، وحضور قوي، وفكر ثاقب، وتصميم لايلين على بلوغ الهدف، حتى وإن كان قلب إسماعيل وعقله.

ملايسات العلاقة بين إسماعيل وأنيسه أشبه بقصة من

قصص الإثارة. فهي محاطة دائما بأصدقاء هم أشبه بـ "البودي جاردز". وقد طاردها إسماعيل في العوم حتى كاد أن يغرق. وحينما حاول أن يستأثر بصحبته ذات ليلة في أحد ملاهي الشاطئ نال "علقة" ساخنة ربما افتعلها حراسها. وعقب سهرة معها عاد إلى شقته ليكتشف أنها تعرضت لهجوم من بعض اللصوص الذين أصابوا أمه وأرهبوا أبناءه. وحينما قرر أن يأخذ القانون بيده ويعاقب هؤلاء اللصوص، وجدها هناك، كما لو كانت "زعيمة عصابة" لها كلمتها وسطوتها. ووعده بأن تأخذ له حقه. وحينما قرر أن يبحث في أسباب موت أبيه في المستشفى السكندري العتيق، وجدها أيضا أمامه، عارضة عليه خدماتها، بل إنه استطاع بنفوذها أن يحصل على ما يريد.

وأنيسه أيضا هي "الجسد البض الناعم الرقيق يتمتع بوقار من الصعب تفاديه، تسبح ساعية إليه، نظرها مسدد نحوه، بوجهها الغامض بين الأمواج، ينهار صمت العالم، تشع من كيائها دوائر وهالات جذب مثيرة، أيقظت فيه البهجة والانشراح والمسرات، فجرت فيه مياه البعث". "أنثى، هي الشقاء والرحمة، صاحبة هذا القوام، الوجه، العيون، تسلبه الإرادة والقوة، المقاومة والعناد".

وفي أول لقاء يجمعهما "لأول مرة يستمع إلى صوتها، قيثارة إلهية، قالت إنه قد خيل إليها أنها تعرفه منذ أزمنة بعيدة، وأنها قد رآته قبل ذلك، لذا دائمة النظر إليه، ترغب في التأكد.

قالت: "لقد تحدثوا أمامي عن شخص يشبهك، فيه صفات لا يعلمها، ينتمي إلى عالم من الأحلام، يبحث عن اليقين والمستحيل، قلقه دائم، رغبته في المطلق لا متناهية، يحتاج إلى الأمان والدفء حتى يفيد العالم، ويستعيد اليقين والسكينة. لم يدر هل هو ينظر إلى صليبها الذي ينجذب إليه أم إلى الصدر، بض، ناهد، رجرجة محسوبة تثير كوامن الحنين والانتباه. وبعد أن فارقها بعد يوم العوم تأكدت أنها ستراه، لا يهم إن كنت مسلما أم مسيحيا. انبهر بها، وزاد يقينه بأنها قدره، وأن نكائها بلا حدود، لا يتكرر."

وهنا نتعرف على جزئية أساسية من جزئيات "النخيل الملكي"، وهي جزئية ربما يجد فيها البعض أساس الرواية وفحواها، وهي ملابسات العلاقة بين إسماعيل المسلم وأنيسة المسيحية، خاصة وأن هذه العلاقة سوف تتحول إلى ما يشبه النزال العقائدي الذي سيجد إسماعيل نفسه غارقا في لجته إلى أن يأتيه اليقين ويقرر لنفسه النجاة. على أننا سوف نرى أن هذه الجزئية، على أهميتها في صلب الرواية، ليست إلا أحد عناصرها المتعددة التي تسبر غور أسئلة عميقة حول الذات والهوية والوطن.

وسوف تثير شخصية أنيسة كثيرا من التساؤلات التي لم يستطع إسماعيل نفسه الإجابة عليها: ما هي دوافعها، وهل هناك جهات تقف وراءها، وما هو المقصود من مطاردتها

الدعوبة له ومحاولة "تطبيعه" لها والاستسلام لفكرها وعقيدتها. وستفتح له كل الأبواب المغلقة ليعرف كل شيء عنها وعن عقيدتها. زارت به الأديرة المنعزلة، وقدمته إلى رهبانها، وأشركتة في صلواتها. وهناك، شاهد الأنصاري الكثير مما يغذي دعايات الغرب المسمومة عن سماحة الوطن وأمنه وأمانه وتوحده. شاهد الحصون والمعسكرات الدينية التي هي أشبه بمستعمرة للخلاص. الرهبان المدججون بالمدافع الرشاشة. سفينة نوح التي ستتخذ ركابها في يوم الطوفان العظيم. وذلك الاستعداد المرتب والمنظم لمواجهة مجهول آت أو التعبير عن خوف قائم، صوامع الغذاء المجفف. الشبان الذين يتعلمون مختلف فنون الرياضة والدفاع عن النفس، كراتيه، وشيش، وأسلحة. وهامي مدينة الخلاص تعج بمختلف الأديرة التي تحمل أسماء قساوسة مشهورين وتستقبل حافلات الوافدين الذين يلقون كل صنوف الرعاية التي يتم من خلالها تثقيفهم وإشراهم بالعقيدة. استراحات للمتعبين تزودها مزارع الأديرة بالقوت والغذاء.

وخاضت أنيسة معركتها حتى النهاية. لكن الأنصاري (لم يؤمن). سأله بنفاد صبر: "ألا تؤمن بشيء، أريدك أن تؤمن". حاورته وأقنعه وأعطته بلا حدود. لكن الشك لم يتخل عنه. في اللحظة الحاسمة: "يستدعي ماضيه وتراثه. تطلق أفكاره بعيدا وتهبط متأثرة إلى قريته وعشيرته، وإلى عمله، وإلى قبر أبيه الذي أبان عن غضبة ماحقة، لا يلتفت إليه ولا يعيره اهتماما،

لا يسمع له شرح مبررات جنونه، الأم ترتدي السواد، تعصب رأسها بمنديل أسود، غاضبة صامته، يخيم على القرية حزن وهم ثقيل، جموع وحشود أهله وعشيرته وقريته يتظاهرون في ثورة عارمة، في ظلام حالك، يضيئون طريقهم بمشاعل خشبية، يخرجون في غضبة جامحة، يقودهم الأب والأم للبحث عنه والإمساك به والإتيان إلى هذه الحفرة التي أعدوها، وقودها الحجارة التي تغلي من الانصهار، ليس له إلا هذا العقاب.

"وخيل إليه أنه رأى الله في وجه أبيه، وجه والدته، وجه عائلته، وأهل بلده، أقاموا له الأفراح واستقبلوه، وهنأوه، أضاعوا له الطرقات، جددوا المساجد، دهنوها باللون الأبيض الذي يحبه كثيرا."

حتى نهاية الرواية توحى بالشك الذي هو السمة الرئيسية للبطل، فبعد أن تصور أن مقاومته قادتته إلى الهداية، أحس بصفاء سريرة يغمره، وفرحة داخلية وبهجة وضوء ألق، نظر إليه فوجدها متربعة في بؤرته تبتسم وتضحك بنية متناهية. الشك إذن لا يزال قائما، والمعركة لم تحسم بعد.

كانت تلك هي نهاية "حديث أنيسه"، وهو حديث بقدر ما غلب عليه النزاع العقائدي المغلف بالغموض والإثارة والمفاجآت، فقد شكل فيه عنصر الرغبة والجنس لدى الأنصاري ركنا أساسيا ودافعا قويا حتى إنه يمكن القول في النهاية، وبعد أن قضى الأنصاري وطره، أن الأمر بالنسبة

لإنسان مأزوم مثله لم يكن أكثر من مفازة جنسية، مغامرة وراء نداء الرغبة والجسد، اقتحام للإيروس، أو غريزة الحياة، واندفاع لا سبيل إلى التوقف أمامه للتساؤل عن ديانة المعشوقة أو جنسيتها أو هدفها، وإن كان الأنصاري — في عز أزمته — قد توقف كثيرا عند هذه الأسئلة.

غير أن قارئ "النخيل الملكي" سيدرك أن أزمة إسماعيل الأنصاري الحقيقية لم تكن في أنيسه ولا في مغامراتها وحكايتها، لكنها في صميم ذاته هو. تلك الشخصية المركبة ذات التراكمات النفسية والثقافية والحضارية، المهمومة دائما بشواغل النفس وشواغل الوطن. الأنصاري محق تماما في وصف حياته بأنها "سلسلة متوالية من الخيارات الخاطئة، ومن الأخطاء المتعذرة الإلغاء، وقد فات أوان الندم ولم يبق له إلا التأمل في الماضي". فهي بالفعل متوالية من الغرق والنجاة، فهو محارب، خاض أسوأ الحروب وأقساها على النفس، حرب ٦٧، ولا بد أن الكثير من آلامها النفسية لا تزال لصيقة به وتؤرقه. وفي أوقات الأزمة يتذكر تلك الأيام: "الصحراء الحارقة، الشمس الوقد، والوقت الذي مر عليه سيرا على الأقدام، تاه في الصحراء والصمت، جف الريق منه ونشف، انتهى طعامه وماؤه، لم تبد بادرة واحدة للنجاة." ومرة أخرى كاد أن يغرق بالفعل وهو يسبح خلف أنيسة التي جذبتة إلى مياه عميقة، لكنه تماسك في اللحظات الأخيرة، واستجمع قواه، وقاوم الموج، ونجا من الغرق بأعجوبة. ومرة ثالثة، نراه يدفع

بنفسه في ذلك التيار الجارف وراء أنيسه، والغرق في هذه المرة هو غرق معنوي وعقائدي. وهو أيضا شخصية "تذكرية" معذبة، يلقي بنفسه في أتون البحث عن إجابات لأسئلة الذات والهوية والواقع المحاصر والمستقبل المهدد، وهو كيان سيكولوجي تحركه نوازعه الداخلية التي لا يكشف عنها، فهو يقرر سرا، بينه وبين نفسه، كيف سيعامل زوجته أو محبوبته، أو اللصوص الذين هاجموا شقته. وهو دائم التذكار للشخصية المثل/النموذج بالنسبة إليه، وهي شخصية الأب، فهو دائم الإشارة إليه على صفحات الرواية، ثم يفرد له فصلا يتحرى فيه عن أسباب موته، وفي النهاية، وفي لحظة السقوط المحتمل، يستدعيه من عالم الموتى، فيكون عاملا فاعلا في انتشاله من وهدة السقوط، وإنقاذه في اللحظة الأخيرة.

ولقد فتحت أنيسه عينيه على عوالم مليئة بالخبايا والأهوال والفظائع والوقائع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التي تمس صميم الوطن. وقد غاص معها إلى أعماق البحر ورأى السفن الأجنبية المحملة بالمعونات وسموم المخدرات المهربة تستقبل استقبال الفاتحين. ويتحسر الأنصاري على مجد الإسكندرية الضائع: "بدا أن الإسكندرية التي أقيمت لتكون أعظم موانئ البحر الأبيض كله باتت نذيلة أمام باخرة يحشو بطنها فائض معونة قمح، ويعلو سطحها سموم هيروينية، ومخدرات مختلفة أنواعها".

إن النص في "النخيل الملكي" هو جزء من سياق ثقافي

واجتماعي أوسع نطاقا، وينبغي ان يكون هذا السياق هو نقطة البدء في تفسير هذا العمل. فالطابع المضطرب وغير المتسق وغير المنسجم للوجود الراهن الذي تعرض له "النخيل الملكي" قروض أوجه التمييز التقليدية بين السطح والعمق، والمظهر والحقيقة، والواقع والزيف، ودفع بالبطل إلى حالة من الشك والقلق والخوف من المستقبل.

إسماعيل الأنصاري تؤرقة قضية وطنه، تطارده الرؤى البشعة والسوداوية التي يصفها بأنها "ردود أفعال لعار يلف الوطن، لقد كانت بلدي في يوم ما مستودع قمح العالم، الآن تأتيها المعونة من قاتلي أولادها وبنيتها، أي عار هذا؟ أليس الغرق إحدى وسائل النجاة؟ ألن يمسح عار ذلنا؟ ربما تأتي أجيال جديدة لتقيم وطننا آخر، حرا، عزيزا، كريما؟"

ذلك الإحساس القوي بأزمة الوطن والرغبة العارمة في الدفاع عنه وعن قيمه وعن تراثه قولا وعملا: تلك هي لغة محمد عبد السلام العمري، وهي مشروعه الأصيل الذي أرساه في عمله التليد "اهبطوا مصر" الذي يمثل النقطة المرجعية في توجه العمري والتي ينبغي ألا تغيب أبدا عن الأذهان في أي محاولة لاستقراء فكره. وهو أيضا العمل الذي يحمل بطله الكثير من صفات بطل "النخيل الملكي" وصدرت تصرفاته دائما عن إيمان قوي بالوطن وهويته وإمكاناته وتراثه. وقد جاءت رواية "النخيل الملكي" تأصيلا جديدا وتأكيدا مستتيرا لهذا التوجه.

"ليالي ألف ليلة"
لـ نجيب محفوظ
حينما يصبح الواقعي أغرب من الأسطوري*

* نشر هذا المقال أصلاً عن الترجمة الإنجليزية لرواية "ليالي ألف ليلة".

صدرت رواية "ليالي ألف ليلة"، إحدى شوامخ إبداع نجيب محفوظ، بالعربية لأول مرة في عام ١٩٨٢، وإن كانت هناك إشارة من المؤلف في آخر الرواية إلى أنها "تمت في ٢٧/١١/١٩٧٩". ولهذين التاريخين أهميتهما في تحديد السياق التاريخي الذي كتبت فيه الرواية والذي نشرت فيه وهو سياق حقبة مابعد كامب ديفيد حتى اغتيال الرئيس أنور السادات في أكتوبر/تشرين الأول ١٩٨١.

ويدعوني إلى تقديم هذا العمل العظيم أمران. الأول هو صدور الرواية بالإنكليزية في ترجمة قام بها دينيس جونسون ديفيز، البريطاني الذائع الصيت الذي أثرى المكتبة الغربية بأكثر من عشرين مجلدا من الأدب العربي المترجم رواية وقصة وشعرا. وسنلاحظ من مجرد استعراض وجيز لتقديم الرواية المنشور على غلاف الطبعة الإنكليزية مدى تقدير الناقد الغربي لرواية محفوظ حيث قال إن الكاتب الكبير، بما اشتهر به من براعة في فن القص، أن ينتج عملا لا يقل عظمة أو إبهارا عن العمل الذي أوحى به وهو قصص ألف ليلة وليلة الشهيرة. وجاء في ذلك التقديم أن الرواية تعد خروجاً ملحوظاً على الشكل التقليدي الذي عودنا عليه نجيب محفوظ الذي

عرف بتسجيله لوقائع عصره. لكنه في هذه الرواية "يبحث روحاً جديدة في الرواية العربية." ورغم أن زمن الرواية يعود إلى العصور الوسطى، سيجد القارئ أن أحداث الرواية موحية ومألوفة بصورة مذهشة.

ويمضي التقديم فيشير إلى أن الرواية تصور مدينة اجتاحتها الفساد والإضطراب الإجتماعي وانعدام الأمن. وكبير الشرطة مشغول دائماً بمتابعة الأنشطة السرية لمختلف الجماعات الدينية التي أعلنت عزمها إسقاط الحاكم. ووسط هذا الجو المضطرب، وكما تصور لنا حكايات ألف ليلة وليلة الأصلية، تخرج الجان من قماقمها وتسيطر على مصائر الناس فتحركهم كما يحلو لها.

وحسب هذا المنظور النقدي الغربي للرواية، فإن الشكل الروائي المقتبس عن حكايات ألف ليلة وليلة وفر للمؤلف إطاراً وسيلة لانتقاد المجتمع الذي يعيش فيه. "الجماعات الدينية في رواية محفوظ لا تختلف كثيراً عن الجماعات والحركات الدينية المتطرفة التي تجتاح المنطقة مطالبة بتغييرات سياسية جذرية."

وبذلك أصل إلى السبب الثاني الذي يدعوني إلى إعادة تقديم هذا العمل العظيم. وهذا السبب هو رأي نجيب محفوظ نفسه في هذه الرواية. ففي إحدى المقابلات التي أعقبت فوزه بجائزة نوبل سئل محفوظ عما إذا كان هناك عمل معين يعتز به ولم يلق ماتوقعه له هو من نجاح. وخلافاً للرود التقليدية

التي يعلن فيها المبدعون أن أعمالهم تحظى بنفس الإعزاز وما إلى ذلك، كان الأديب الكبير صريحا ومباشرا وقال على الفور: ليالي ألف ليلة. ولم يزد حرفا. ولكن كان في هذا للرأي ما يكفي. لقد كان نجيب محفوظ يدرك تماما قيمة الدرة التي أبدع صنعها.

في ختام الرواية نقرأ هذه الكلمات التي جاءت على لسان أحد أبطالها: "من غير الحق أن لم يجعل لأحد إليه طريقا، ولم يؤيس أحدا من الوصول إليه، وترك الخلق في مفاوز التحير يركضون، وفي بحار الظن يغرقون، فمن ظن أنه واصل فاصله، ومن ظن أنه فاصل مناه، فلا وصول إليه، ولا مهرب عنه، ولا بد منه."

تنتهي الرواية بهذه الكلمات بعد رحلة طويلة مذهلة وشيقة بحثا عن الحق والخير. وهي رحلة بالغة الإمتاع نشتم فيها رائحة الملاحم الشهيرة في الأدب العالمي. ويعطي هذا الإنطباع الملحمي القالب الذي صيغت فيه الرواية وهو قالب حكايات ألف ليلة وليلة الأسطورية. إنه قالب الخيال، لكنه خيال لا يفصل بينه وبين الواقع سوى خيط دقيق لا يكاد يرى، أو حادثة ما نتقلنا فجأة من أحداث واقعية محضة تقع في زمن ما وفي مكان ما إلى عالم آخر أسطوري. هذا المزج البارع بين الواقع والأسطورة هو ما يجعل من "ليالي ألف ليلة" قمة أدبية عالمية.

ومسرح الرواية حي صغير يذكرنا بـ "حارات" نجيب محفوظ الشهيرة. والحي تجسيد لمدينة أو أمة تسلطت عليها العفاريت فأحالت أيامها إلى سواد، وقلبت عاليها أسفلها، وفي خلال زمن قصير: "مات كثيرون فشبعوا موتاً، وولد كثيرون لايشبعون من الحياة، هبط من الأهالي قوم وارتفع قوم، أثري أناس بعد جوع وتسول آخرون بعد عز، وقد على مدينتنا عدد من أخيار الجن وأشرارهم، وآخر أخبرنا أن ولي حكم حيننا معروف الإسكافي." وهاهو أحد أشخاص الرواية يرثي للحال التي وصلت إليها المدينة قائلاً: "استشهد الشرفاء الأتقياء، أسفي عليك يامدينتي التي لايتسلط عليك اليوم إلا المنافقون. لم يامولاي لايبقى في المزاد إلا شر البقر؟"

إننا في عالم خيالي - واقعي، عالم السلطان شهريار، وحاكم الحي، وكاتم السر، وكبير الشرطة. وهناك أهل الحي الذين ينقسمون إلى سادة وعامة، وفيهم التاجر وصاحب الملايين ومضحك السلطان، وفيهم الحمال والحلاق والسقاء. وتموج الرواية بأحداث عظام تحرك الحي في مد وجزر عنيفين يهزان الطبقة الحاكمة هزاً، وتثير في أعماق أهله البسطاء الآمال والمخاوف، وتولد فيهم الإتجاهات المختلفة. وفي زمن قصير يتعرض الحي لأحداث جسيمة يعترف المسؤولون عنها بأنهم دفعوا إلى ارتكابها بأمر الجان. وبالطبع لاتؤخذ اعترافاتهم مأخذ الجد ويساقون إلى ساحة الإعدام. ولكنهم لايموتون. فالجان أيضاً تجد لهم سبيلاً إلى الخروج من مأزقهم.

ويتناول نجيب محفوظ حكاية كل شخصية من الشخصيات في فصل من فصول الرواية. ومع ذلك، لا يبدو أن هناك أي انفصال في التتابع الدرامي لأحداث الرواية التي تشد القارئ من البداية إلى النهاية. ويشهد بناء الرواية على "صناعة" محفوظ كنحات بارع في هذا المجال. فنحن أمام بناء هندسي فريد تتناسق فيه الأشكال الإستاتيكية والديناميكية في تناغم رائع. وتشكل الجانب الإستاتيكي الخلفية الأسطورية لليالي ألف ليلة وليلة التي أمتعت البشرية قرونا ولا تزال منبعاً فريداً لخيالاتها. هناك أيضاً "الأساس" الذي يقوم عليه بناء الرواية، وهو الحي الذي تدور فيه الأحداث. أما الجزء الديناميكي في هذا البناء فهو يتألف من عدة دوائر متشابكة تتحرك في إطار الخلفية الإستاتيكية. ومن الحركة الدائبة لتلك الدوائر تصدر إشعاعات ومضامين فكرية أصيلة ولمحات إنسانية رائعة. وفي هذه الحركة الدائبة أيضاً يموج حي نجيب محفوظ بتفاعلات صاخبة وسريعة في تيار عنيف من التآمر والقتل والبطش في ظل سلطان "متأرجح بين الهدى والضلال". ويسابق هذا التيار تيار آخر من الحب والصفاء والتسامح والإيمان.

من شخصيات الرواية الرئيسية شخصية جمصة البلطي، كبير الشرطة، الذي "كلما وقع حادث جديد قبض على عشرات بلا دليل أو قرينه وعذبهم بلا رحمة، وخفت متابعته للشبهة والخوارج فضاغفوا من نشاطهم وحرروا الصحائف السرية تطفح بتجريم السلطان والولاء وتطالب بالإحتكام إلى القرآن

والسنة. وجن جنونه فاعتقل الكثيرين حتى خيم الخوف على
الحي جميعا ومادت به الأرض.

ولأن الواقع القائم في الحي أصبح من المستعصي على
البشر إصلاحه، فإن عفاريت محفوظ تتدخل لتقرض إرادة
التغيير. فظهر العفريت "قمقام" لكبير التجار صنعان الجمالي
ولستخدمه أداة لقتل رئيس الحي. وكذلك ظهر العفريت "سنبام"
لكبير الشرطة وأمره بالتخلص من رئيس الحي الجديد. يقول
العفريت قمقام لصنعان الجمالي: "إني عفريت مؤمن، لذلك
أثرتك بالخلاص." ويقول العفريت سنبام لجمصة البلطي: "إني
عفريت مؤمن ولا أتجاوز حدودي أبدا." ويقول السلطان متهمًا
بعد سماعه باعتراقات للقائتين: "سنبام جمصة عقب قمقام
الجمالي. أصبحنا في زمن للعفاريت الذين لا هم لهم إلا قتل
الحكام." وقمقام وسنبام هما نموذج "أخير الجن" في الرواية،
ولكن هناك أيضا "مخبربوط" و"زرمباحة" اللذان يمثلان "الكفر
والشر" حتى في نظر قمقام "المؤمن". وهما لا يكفان عن بث
شرورهما وتنفيذ مكائدهما في البشر في جانب كبير من
الرواية. وتصبح للعفاريت الأسطورية شخصيات واقعية فاعلة.
ويستمد البعد الأسطوري عمقه من الواقع الجديد للشخصيات
في عالمها الحالي، وتصبح الأسطورة تعبيرًا رمزيًا عن المطلق
وعن مجمل الأفكار والتأملات التي يعبر عنها العمل الفني الذي
يصبح في النهاية أسطورة ذاتية للكاتب نفسه يفرغ فيها خلاصة
فكره وتوجهاته التي تكون حينئذ قد خرجت من الحيز

الشخصي إلى إطار من الكونية والشمول.

هذا الفكر وهذا التوجه وإن كان يصعب تلخيصهما إلا أنهما يمثلان خطأ واضحا ومنتظما خلال الرواية وينطق به المؤلف على لسان من يختارهم من أبطاله. هاهنا شخصية "الشيخ" التي عرفناها في أكثر من رواية لنجيب محفوظ. وهي الشخصية التي ترجع إليها الشخصيات الأخرى من حين لآخر تستقي منها للحكمة والموعظة. وتعبّر كلمات الشيخ في الرواية عن مضامين وتجارب إنسانية شمولية وذات طابع صوفي أحيانا. ومن أقواله:

"للفعل الجميل خير من القول الجميل..

"عرفت من التلاميذ ثلاثة أنواع: قوم يتلقون المبادئ ويسعون في الأرض، وقوم يتوغلون في العلم ويتولون الشؤون، وقوم يواصلون السير حتى "مقام الحب، ولكن ما ألقاهم ..

"كل ما عليها فان إلا وجهه، ومن يفرح بالفاني فسوف ينتابه الحزن عندما "يزول عنه ما يفرحه..

"من نل في نفسه رفع الله قدره، ومن عز في نفسه أذلّه الله في أعين عباده، طوبى لمن كان همه هما ولحدا، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه..

"إذا سلمت من نفسك فقد أدبت حقها، وإذا سلم منك الخلق فقد أدبت حقوقهم."

وهاهو سندباد نجيب محفوظ في حضرة السلطان شهریار، وقد سأله السلطان أن يقص عليه طرفا مما تعلم من رحلاته، فقال، وهو الحال البسيط الذي ترك وطنه وهاجر إلى بلاد الله الواسعة التماسا للرزق فأفاض عليه منه، يقول سندباد: "تعلمت يامولاي أول ماتعلمت أن الإنسان قد ينخدع بالوهم فيظنه حقيقة، وأنه لانجاة لنا إلا إذا أقمنا فوق أرض صلبة. وتعلمت يامولاي أن النوم لايجوز إذا وجبت اليقظة، وأنه لاياس مع الحياة. وتعلمت يامولاي أن الطعام غذاء عند الإعتدال، ومهلكة عند النهم، ويصدق على الشهوات ما يصدق عليه. وتعلمت يامولاي أن الإنسان قد تتاح له معجزة من المعجزات، ولكن لا يكفي أن يمارسها ويستعلي بها، وإنما عليه أن يقبل عليها مستهديا بنور من الله يضيء قلبه. وتعلمت يامولاي أن الحرية حياة الروح وأن الجنة نفسها لا تغني عن الإنسان شيئا إذا خسر حريته."

هكذا تحدث محفوظ في أسطوره التي تكتسب أصالتها وعمقها من أن معانيها ورموزها ستظل صالحة إلى الأبد.

المحتويات

إبراهيم عبد المجيد

- ١- طيور العنبر: أبطال محبطون ومدينة تخلق ثوبها
الهيليني ١١
- إدوار الخراط
- ٢- حريق الأخيلة: نوستالجيا رومانسية عن جحود الأصدقاء
وغربة الزمن ٢٥
- ٣- إسكندريتي: بين الكولاج النصي وسيمفونية العشق
الحسى ٣٩
- ٤- يقين العطش: نصل حاد ينتثر بمتاهات الرغبة والأفئدة
وانعدام اليقين ٥١
- بهاء طاهر
- ٥- الحب في المنفى: التثبيت بالحلم في مواجهة الواقع المر
جميل عطية إبراهيم
- ٦- أوراق ١٩٥٤: بين المتغير الشخصي والتاريخي وحفظ
ذاكرة الأمة ٧٧
- ٧- ١٩٨١: فاجعة اغتيال العقل وفقدان الذاكرة ٨٧
- ٨- أوراق سكندرية: أوديسة شجية عن لوعة الاغتراب
وطقوس العودة ١٠١
- ٩- خزنة الكلام: آهة موجوع بالأم التطبيع والعولمة ١١١

خيرى شلبى

١٠- وكالة عطية: نموذج أصيل فى أدب المعرفة..... ١٢٣

صنع الله إبراهيم

١١- ذات: بين مسخ كافكا ونعى الحلم الضائع..... ١٣٥

عزت القمحاوى

١٢- مدينة اللذة: رواية منذرة تهدد بالانفجار..... ١٤٣

محمد البساطى

١٣- صخب البحيرة: سفر جديد عن صراع القوة وإرادة

البقاء..... ١٥٥

محمد عبد السلام العمرى

١٤- امببطوا مصر: عودة المصرى للتائه ودولة الأسئلة

للانهائية..... ١٧١

١٥- التخييل الملكى: أسئلة الذات والهوية وأزمة البطل فى

لرواية المعاصرة..... ١٨٣

نجيب محفوظ

١٦- لىالى ألف ليلة: حينما يصبح الواقعى أغرب من

الأسطورى..... ١٩٥

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٤٧٤٤ / ٢٠٠٠



يقدم فتحى أبو ربيعة فى هذا الكتاب أسلوبه الخاص فى تفكيك النص
الروائى ، وقوام هذا الأسلوب تقديم تحليلات دلالية/ بنائية ، تمهد
للقارئ أن يبحر فى عوالم ستة عشر نصاً روائياً لعشرة من
الروائيين المصريين ينتمون إلى ثلاثة أجيال مختلفة ، لكنهم جميعاً
يخوضون تجربة احتواء واقعنا الموار بالتغير فى حاضره ومستقبله
وفى إعادة سرد وتركيب ماضيه وإدراكه .

